

Universidad Autónoma de Madrid  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Filología Española



LO LOCAL FRENTE A LO GLOBAL EN LA NARRATIVA  
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI:  
SOBRE EL FIN DE LA IDEA DEL FIN DE LA LITERATURA  
LATINOAMERICANA

Tesis doctoral  
Francisca Sánchez Martínez

Director  
*Dr. Eduardo Becerra Grande*  
Madrid, 2019

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS HISPÁNICOS: LENGUA,  
LITERATURA, HISTORIA Y PENSAMIENTO

*A mis padres,  
porque este camino también es suyo.*

*A Pani y Manoli,  
por la luz que dejaron.*

¿Qué significa escribir desde la República Dominicana? Yo no escribo desde la República Dominicana, sino desde todos esos lugares a donde la necesidad o la voluntad me han llevado. A pesar de la lejanía, he decidido escribir en «dominicano». Este territorio del que mi literatura es abanderada, es más que un territorio una tarjeta de llamadas, el económico artefacto de la cercanía, el ET Phone Home permanente del inmigrante, el acento que delata y une. No escribo desde, sino con el sabor de la República Dominicana en la boca, que es lo mismo que decir que ya no existe, porque hace mucho tiempo que me la comí.

Rita Indiana

## AGRADECIMIENTOS

Dice Cerati que «cuando lee y ríe a veces es la misma, pero mucho más certera». En esa frase me encuentro, porque esta tesis ha sido un camino académico e intelectual, pero lo cierto es que trascendió todo eso para convertirse en mucho más. Es fruto de reflexiones y lecturas, pero, sobre todo, de las personas, los viajes, mi natural inclinación a lo transatlántico, los muchos libros, las tristezas e ilusiones que transcurrieron con ella. De ahí procede el sentido emocional que estas páginas tienen para mí, ahí radica la necesidad de decir gracias.

He tenido la inmensa suerte de trabajar con alguien a quien admiraba cuando todavía no sabía cuál sería mi rumbo definitivo. A él, mi director y maestro, Eduardo Becerra, agradezco su paciencia, sus lúcidos comentarios, su disposición, su guía, su acompañamiento. Gracias por la calma, la confianza, la generosidad con los libros y las ideas, pero, sobre todo, gracias por la ilusión compartida hacia mi investigación. Su pasión por la narrativa latinoamericana me impulsó desde el momento en que lo conocí, y me siento profundamente afortunada de haber aprendido y crecido bajo su tutela y cariño.

Agradezco a la Universidad Autónoma de Madrid el apoyo que supone una Beca Predoctoral. Esta ayuda me conectó con múltiples medios, lugares y personas, además de permitirme ejercer la docencia, de la que aprendí y sigo aprendiendo y recibiendo tanto. En la UAM conocí a compañeros con los que compartí este camino, y que de un modo u otro influenciaron el rumbo de esta investigación. Sesi, Wese, Manu, Sergio, Andrea, Roberto, Elena, Luis, Manuel, gracias.

A todos aquellos investigadores y lectores que conocí durante mi estancia en Buenos Aires, que incrementaron mi inquietud por el diálogo transatlántico. Al Instituto



de Literatura Hispanoamericana, por la amabilidad y la generosidad, y muy especialmente a mi maestra Celina Manzoni, por el tiempo y la dedicación, por abrirme las puertas de su biblioteca y por el cariño que persiste. A todos aquellos que conformaron la parte humana y afectiva de mi viaje, y que hicieron que aquella fuese y sea, también, mi ciudad. Gracias Camille, por el amor inagotable desde cualquier parte del mundo. Santi, gracias por los libros, las hipótesis infinitas, por el hogar y por todo el amor que llegó contigo.

A mi maestro durante mi estancia en Ciudad de México, Roberto Cruz Arzabal, por las numerosas y productivas charlas, por el entusiasmo hacia mi tesis, por recibirme e incluirme entre los suyos como una más, por compartir conmigo su inteligencia. A él debo nuevas lecturas de todo tipo y nuevas vías para enfrentarlas. Gracias, también, a mis compañeros del Seminario de Teoría Literaria de la Universidad Iberoamericana. De Roberto y de todos ellos aprendí a confrontar lo establecido con la fuerza de las convicciones propias.

A Juan Cárdenas, por la amabilidad y los textos esclarecedores; a Fernando Mena, por la literatura, los libros, la amistad. A Atenea Cruz y Bruno Lloret, por las ficciones que viajaron.

A Sara y Martina, porque, compañeras al comienzo, pronto se convirtieron en familia. Nos hermana la pasión por América Latina, de la que han fluido lecturas y proyectos cargados de un sentido único, pero, sobre todo, nos hermana el amor que nos tenemos. De Martina aprendí a mirar desde otro lado, y a hacer de lo oblicuo un modo de resistencia. El cariño se multiplicó con Egoa, que colmó de felicidad la última etapa de esta investigación. Con Sara comparto cada fragmento de esta tesis, porque a ella debo lecturas, autores, debates, textos...pero, sobre todo, porque cada emoción que motivó, ella la replicó para refractarla o multiplicarla. En este viaje, como en cualquier otro, sentimos juntas, así que esto es tan tuyo como mío. Gracias por estar siempre, de ese modo, por tu generosidad, tu energía que todo lo puede, ese amor tan solo tuyo, y por hacer del futuro próximo el mejor continuará de esta etapa.

A Marta y Yolanda, por las ilusiones compartidas, y por encontrar el modo de encontrarnos. Landa, gracias por la comprensión, las horas de revisión y la cariñosa sinceridad. A Pablo, por acompañarme en gran parte de este camino, impulsándome siempre en lo intelectual y lo afectivo. A Llanos, por no dejar de ser familia en todo este proceso, por seguir siéndolo.

A Edgar y Mariana, por llegar en la etapa más oscura para llenarla de la calma que da la felicidad. Mariana, gracias por ser parte diaria de mis agobios para apaciguarlos y

de mis logros para sentirlos conmigo. Trajiste tanto amor y tanta paz que siento que estuviste acá desde siempre; a ello debo parte de esta tesis.

A Nico, por aparecer para vosearlo todo, por romper lo rutinario desde el amor, por la música, la ilusión por pertenecer, por descubrirme las verdaderas coordenadas de Buenos Aires, por «bancarme» siempre, en todas. El lado de allá cobró contigo una nueva dimensión, y de ese hermoso vértigo es también resultado esta tesis. A mi familia argentina, por las charlas, los libros, el cariño y por hacerme sentir parte del país que amo. A Banjo, por la infinita y tierna fidelidad.

A mis tíos, tías, primos y primas, que siempre me creyeron posible de más cosas que yo misma. Gracias por hacer de mis logros los vuestros, y por generar esa calidez que todo lo puede. A vosotros debo la fuerza para continuar, a vosotros debo la paz para hacerlo. Macarena, gracias por llegar en esta última etapa con tu constante sonrisa, que es también la nuestra. A mi abuela, mi eterna luz, por la fortaleza, la inspiración, el amor. Ella me hizo creer en lo imposible, y por eso esta tesis también es suya.

A mi hermana, simplemente por ser. Por creer en mí de ese modo y compartir conmigo la madurez para hacerlo. De ella procede la valentía por apostar todo al arte. Gracias por convertirme, además, en mi lado transatlántico; el mejor México siempre será el que compartimos, del que es resultado, en cierto modo, la versión final de esta tesis. Gracias por la inspiración, gracias por la luz.

A mis padres, por tanto. Porque no sólo me apoyaron y creyeron en mí desde que recuerdo, sino porque lo hicieron con todo el amor del que se es capaz. Gracias infinitas, porque todo este esfuerzo es resultado del vuestro, porque me educasteis en el coraje con el vuestro propio, y porque si me atrevo a saltar, siempre, es porque sé que vuestro amor me sostiene.

## ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	17
II.	«LA DIRECCIÓN DE UN MOVIMIENTO»: UN RECORRIDO POR LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE ENTRESIGLOS Y DEL SIGLO XXI .....	23
1.	De nubes y dispersiones: los 60 como marco generacional .....	27
2.	La problemática de lo global en la narrativa latinoamericana de entresiglos... ..	37
2.1.	Tejer el hilo: <i>McOndo</i> y el <i>Crack</i> .....	46
2.2.	Tensar el hilo: la «distancia de rescate» .....	58
2.3.	Distorsionar el hilo: Álvaro Enríquez.....	65
2.4.	Cortar, destrabar y tejer: Roberto Bolaño, bisagra .....	68
3.	Paradigmas de lectura: la «neurosis identitaria» y la literatura mundial.....	73
3.1.	De la modernidad a la globalización .....	79
3.2.	América Latina, «copia pirata de sí misma»: sobre «el fin de la literatura latinoamericana». Conclusiones.....	101
III.	IMAGINARIOS LOCALES EN LA NARRATIVA DEL PRESENTE.....	121
1.	Sobre la idea de «regionalismo» .....	125
2.	Volver a casa: imaginarios del regreso .....	133
2.1.	«Y no hay más remedio que heredar, lo que sea». La novela de los hijos. .....	135
2.1.1.	«¿Qué hacemos con esa herencia?». <i>El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia</i> .....	138
2.1.2.	La Historia de los «personajes secundarios»: <i>Formas de volver a casa</i> . .....	149
2.1.3.	Epílogo: la novela de los hijos -de la democracia-.....	157
2.2.	¿Hay que irse a otra parte?: trayectorias de ida y vuelta. ....	170
2.2.1.	«La fotografía de un paisaje final»: <i>La desaparición del paisaje</i> .....	171

2.2.2. Regresar al paisaje americano: el territorio como espejo del presente. <i>El diablo de las provincias</i> .....	181
2.3. Los impulsos épicos del regreso: volver para hacer la revolución. <i>Los revolucionarios lo intentan de nuevo</i> .....	193
2.4. Otras experiencias migrantes en tiempos de globalización: «La noche antes de la primera entrevista de Alma para Voice of Witness» y <i>Señales que precederán al fin del mundo</i> . ....	211
2.5 Epílogo: la «inversión fallida» del progreso. <i>Buena alumna</i> .....	220
3. Travesías por un presente saqueado: imaginarios de las ruinas y el desecho. ....	231
3.1. Derivas de la «Casa Nacional» .....	237
3.1.1. El «mapa de la desidia»: cartografía de una «Argentina en pedazos». <i>El año del desierto</i> y «El chico sucio» .....	240
3.1.1.1. «El país de las mutaciones»: <i>Las estrellas federales</i> . ....	260
3.1.2. Sobrevivir en la «democracia de la derrota»: <i>Bajo este sol tremendo</i> .....	265
3.1.3. En los arrabales del discurso nacional. El proyecto escritural de Hernán Ronsino .....	273
3.1.4. De Bolivia a la «Nación Camba»: <i>En el cuerpo una voz</i> .....	282
3.2. Lo epidémico: metáforas de una globalización infecciosa .....	292
3.2.1. «Tanta década, tanto polvo, tanto bicho»: naciones infectadas. <i>La transmigración de los cuerpos</i> y <i>Yakarta</i> .....	293
3.2.2. Recolectar cuerpos: «Cambalache» y «Libreta de boletas». Conclusiones .....	303
3.3. Ficciones del desierto en tiempos de desierto .....	309
3.3.1. «Transitar un desierto de cruces»: <i>Nancy</i> .....	312
3.3.2. De miseria, cuerpos y silencio: el desierto chileno de Diego Zúñiga .....	326
3.4. «La era de los sueños interrumpidos»: la propuesta escritural de Juan Cárdenas .....	335
4. Fabular el presente: imaginarios de lo rural .....	367

4.1. Cuerpos y campos (im)productivos .....	370
4.1.1. «¿Se trata del veneno? está en todas partes, ¿no?»: <i>Distancia de rescate</i> y <i>Fruta podrida</i> .....	372
4.2. Entre lo infértil y lo (sobre)producido. ....	390
4.3. Lo popular en el avance de la racionalidad del progreso. <i>Temporada de huracanes</i> .....	396
4.4. El silencio total del abandono: <i>El viento que arrasa</i> , de Selva Almada, y el paisaje terminal de Ariana Harwicz .....	408
IV. CONCLUSIONES: «NI PARRICIDAS NI ADOPTADOS»: ESCRITURAS DE LOS 2000.....	425
V. BIBLIOGRAFÍA.....	443
ANEXOS.....	477

## RESUMEN

El objetivo de la presente investigación es analizar cómo, pese a lo que se auguró en los noventa, momento en el que muchas ficciones desarrollaron imaginarios desterritorializados y posnacionales, la narrativa latinoamericana del siglo XXI inaugura un cambio de dirección que la orienta hacia imaginarios locales. Si en la configuración de aquellas ficciones de entresiglos fue muy determinante el auge neoliberal que se vivía en ese momento, gran parte de las que se publican desde los 2000 materializan las consecuencias de la aplicación en el continente de tales políticas, regresando a escenarios, temáticas y problemáticas muy referenciados como latinoamericanos. En suma, y partiendo del hecho de que toda obra literaria en el presente participa de algún modo del sistema neoliberal, planteamos que ciertos posicionamientos de algunos autores de entresiglos buscaban en cierta forma intervenir en las oleadas de lo internacional. Frente a ello, los autores que publican con el andar del siglo XXI tematizarían el agotamiento del paradigma de la modernidad internacional en consonancia con la globalización neoliberal, planteando en sus ficciones alternativas a la salida de tal sistema.

Así, en primer lugar revisamos algunas de las propuestas más relevantes de la narrativa del cambio de siglo, con el fin de mostrar cómo son producto de un contexto neoliberal que gesta sus condiciones de posibilidad, influyendo de un modo determinante en la articulación de los imaginarios. Para ello, recurrimos al debate de la literatura mundial como paradigma de lectura, puesto que permite dilucidar el modo en que las circunstancias concretas de América Latina han determinado su posicionamiento en el espacio internacional y, por tanto, las estrategias que despliegan los autores latinoamericanos a través de sus ficciones.

El análisis de los «imaginarios locales» se organiza en torno a tres ejes temáticos fundamentales, que constituyen algunas de las constantes que hemos detectado en esta narrativa: el regreso, que agrupa ficciones que narran distintos tipos de retornos al país o la casa natal; las ruinas o el desecho, en cuanto muchas de estas obras recurren, en ocasiones desde el registro de lo distópico, a paisajes despojados, para reflejar los efectos de las políticas neoliberales de los noventa; y, finalmente, lo rural, a través del que varias, fundamentalmente, autoras, replantean las derivas de la dualidad global-local.

# **I**

## **INTRODUCCIÓN**

El poder *productivo* de la frontera (...), el papel estratégico que ésta desempeña en la fabricación del mundo.

Mezzadra y Neilson, *La frontera como método*

El límite -metodológico, generacional, nacional, estético, geográfico, simbólico- se inscribe en el epicentro de muchas de las problemáticas de la narrativa latinoamericana desde los 90 hasta hoy. Si escogemos abrir este apartado con un epígrafe extraído de *La frontera como método* es porque queremos que constituya una ventana al modo en que concebimos y enfrentamos esta literatura. En su ensayo, Mezzadra y Neilson defienden la potencialidad simbólica de la frontera como marco epistemológico: «En la medida en que sirve al mismo tiempo para establecer divisiones y conexiones, la frontera constituye un dispositivo epistemológico» (2017: 35). En el acercamiento a este panorama literario hemos señalado dos momentos, los compuestos por el cambio de siglo y por el comienzo del siglo XXI; si bien es cierto que, como analizamos, estos se caracterizan por poseer dinámicas diferentes en lo que respecta, fundamentalmente, al campo literario y a la relación de los imaginarios con el momento o estadio del capitalismo transnacional del que surgen, lo cierto es que esta categorización es muy evidente en algunas ficciones y muy difusa en otras, que circulan al margen de las problemáticas que escogemos reseñar. La división se torna así, en muchos puntos, conexión. Algo muy similar sucede en el apartado que dedicamos al análisis de los imaginarios locales, epicentro de esta tesis: establecer límites en el interior de una misma ficción responde antes a cuestiones de coherencia, orientadas a conformar una determinada constelación de sentidos, que a la creencia de que pueda funcionar plenamente al margen de los otros muchos aspectos que intervienen en la composición de su forma.

El establecimiento de estos «diques» ha supuesto, quizá, uno de los principales retos en la elaboración de esta tesis, pues si bien es cierto que su modelo exige fraccionar y organizar bajo apartados diversos, ello resulta muy complejo cuando son muchas las



ficciones que se comunican entre sí mostrando las diversas caras de una misma problemática. A ello responde que hayamos concebido los capítulos y su sucesión al modo de un tránsito fluido: los imaginarios del regreso ocupan el comienzo de esta tesis, que concluye con aquellos que otros que tematizan la nada. Así, proponemos un recorrido que se inicia con el acto mismo de lo que denominamos la vuelta a casa, esto es, a una América Latina que se concreta en estas escrituras del siglo XXI; una vez referenciados espacio-temporalmente los escenarios de este itinerario, avanzamos hacia «travesías por un presente saqueado», capítulo en el que agrupamos imaginarios de las ruinas y el desecho, metáforas de una nación saqueada por las políticas neoliberales del cambio de siglo que dialoga con los modos posibles de escapar a este orden causante de la debacle. Finalmente, nos adentramos en territorios rurales, alejados de grandes núcleos civilizatorios, que fabulan el presente desde su diferencia, que ha servido productiva y simbólicamente a los centros hegemónicos. Ahí, emergen espacios atravesados por lógicas extractivistas que hablan de los nuevos estadios de la globalización neoliberal en estos enclaves y de sus consecuencias en el tejido social y en la construcción de las subjetividades. Y, al final, como señalábamos, la carencia de todo ello en territorios yermos, en los que es el abandono el que interroga las condiciones de materialidad de su, nuestro, presente. Las «fronteras» que enmarcan estos capítulos asumen entonces más el papel de pasaje que de límite, tendiendo redes que los conectan y que imposibilitan concebirlos como compartimentos estancos.

Al reto que supone establecer divisiones, entre capítulos y ficciones, que no pueden ser radicales, habría que sumar otro derivado de la principal condición del propio objeto de estudio: ¿cómo o dónde establecer los límites de una narrativa que se caracteriza por estar siendo en este momento? Cada uno de los capítulos o apartados que componen nuestro estudio tienen como eje una o varias ficciones que evidencian elocuentemente el núcleo de la problemática planteada; estas conectan con otras muchas en diversos sentidos, lo que determina que en el curso de los análisis hayamos articulado una red de lecturas que complementan a aquellas que consideramos más representativas. El mismo interrogante que planteábamos más arriba nos hace desechar la idea de componer un corpus definitivo, ni siquiera provisional. A ello responde el hecho de que, en las conclusiones, aludamos a un buen número de ficciones que, si bien podrían constituir parte central de esta tesis, exceden los límites de la misma; su inclusión en ese apartado quiere así dar cuenta, en primer lugar, de la proliferación de escrituras que se encuentran en sintonía con algunos de los presupuestos que enunciamos pero, sobre todo, de la

imposibilidad de clausurar un estado de la cuestión del que lo único que puede afirmarse rotundamente es su modo de ser en un presente que coincide con nuestro momento de enunciación y lectura:

La idea de una definición sencilla de aquello que constituye una frontera es, por definición, absurda: marcar una frontera es, precisamente, definir un territorio, delimitarlo, y así registrar la identidad de ese territorio o conferirle una. A la inversa, sin embargo, definir o identificar, en general, no es otra cosa que trazar una frontera, asignar límites o fronteras (Balibar, en Mezzadra y Neilson, 2017: 36).

El territorio de la narrativa latinoamericana de entresiglos y del siglo XXI que cartografiamos es, entonces, el resultado de asignar unas fronteras entendidas como espacio de tránsito, poroso y múltiple, antes que como muro inamovible. Esta imagen podría, en suma, definir el método que escogemos para enfrentar el análisis de las ficciones: consideramos que la literatura concebida como espacio totalmente autónomo supone una visión ideal que desdice de las condiciones de materialidad en que se produce. Así, lo permeable del límite apuntaría en este caso a la necesidad de tener en cuenta dichas condiciones, que no obstante deben ser enfrentadas desde las formalizaciones que de ello haga la obra literaria. En este punto se hace necesario aclarar algo sobre lo que incide Imgard Emmelhainz en *La tiranía del sentido común*: para el crítico, «las condiciones de posibilidad de la autonomía del arte bajo el actual orden mundial neoliberal (...) son radicalmente distintas a lo que comprendemos como la autonomía del arte bajo el modernismo (...) y la interdisciplina posmoderna» (2016: 156). Liberada de designar «un reino reproductivo ni representativo», el arte hoy ya no está abocado a la legitimación de qué o no es arte o quién o no es artista, e inmersa en el campo de fuerzas que impone el orden neoliberal, definiría su autonomía en relación al grado de resistencia y reflexión que muestra sobre y hacia este sistema: «Lo que está, por lo tanto, en juego en el arte autónomo hoy en día, sería plantearlo como una experiencia de la realidad fundamentalmente ajena y antagónica a la realidad que prevalece y no como entretenimiento» (Ibídem: 157). Si incidimos en esto es porque las ficciones del siglo XXI que hemos escogido como epicentro de esta tesis coinciden en plantear las contradicciones del orden neoliberal, conformando un espacio de especulación sobre los modos en que este se despliega en órdenes que van desde lo económico y político hasta cómo ello teje las subjetividades, afectos y formas comunitarias, convirtiéndose en «un campo de producción y de poder sociales» (Ibídem: 156).

Rechazamos la intención de definir un territorio que traza el mismo transcurso

del tiempo, desdiciendo de la frontera como entidad rígida; Mezzadra y Nielsen afirman en un determinado momento que las fronteras cognitivas, en cuanto guían o determinan el pensamiento dividiéndolo en diversas disciplinas, «se entrelazan frecuentemente con las fronteras geográficas», lo cual se hace muy evidente en la literatura comparada o los estudios regionales (2017: 36). El espacio que articulan las ficciones de esta tesis, resultado de la globalización neoliberal, ha descartado las fronteras nacionales en su sentido tradicional que, sin embargo, no reivindica su desaparición, sino su contacto con otras muchas que se multiplican en el interior de estas. El énfasis en delimitar los modos de organización de esta tesis responde al deseo de que, de algún modo, refleje epistémicamente el territorio que quiere esbozar. Rita Indiana, en la declaración que sirve de umbral a nuestro estudio afirmaba no escribir desde la República Dominicana sino con el sabor de esta en la boca, lo que le ha permitido materializarla en sus ficciones pese a encontrarse físicamente fuera del país. La reivindicación del «dominicano» como lenguaje nos introduce en una narrativa que se sacude las fronteras en cuanto marco tanto de un nacionalismo como de un cosmopolitismo reductores, producto de versiones históricas sobre una América Latina que, ahora, se multiplica en los lenguajes propios de cada uno de los países que la componen.

## **II**

### **«LA DIRECCIÓN DE UN MOVIMIENTO»: UN RECORRIDO POR LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA DE ENTRESIGLOS Y DEL SIGLO XXI**

Latinoamérica está compuesta de ficciones, ¿cómo representarlas todas? La misma idea de que exista más de *una* Latinoamérica hace infinita esta multiplicidad.

Rodrigo Márquez Tizano, *Ficción 2016*

La primera versión de este panorama data de, aproximadamente, 2014; lo cierto es que, si el transcurrir del tiempo permite observar con más distancia determinadas cuestiones que, aun así, por discurrir todavía muy cercanas al presente, reclaman ser articuladas en discursos no clausurados si no reorientados, sí nos parece que cinco años más tarde este resulta incompleto sin diversos matices exigidos por las circunstancias de los últimos años. El riesgo no merma, sino que más bien reclama tomar conciencia sobre él, descartando la rotundidad al producir afirmaciones muy próximas en el tiempo al objeto de estudio de que son motivo. Intentar cercar por otro lado, en esos términos, una realidad que discurre en el mismo momento en el que escribimos estas páginas, y que no dejará de hacerlo de aquí en adelante, implicaría privarla de aquello que le es más propio y que, en suma, es lo que sostiene el interés por enfrentar este visionado del presente, que requerirá de unos pocos años más para desvelar si atinamos o no en nuestra lectura. Por ahora, baste con llamar la atención sobre el punto de arranque de algo que en este momento intuimos como un viraje, motivo por el que al primer panorama que compusimos sigue el análisis de un buen número de ficciones que reorientan las direcciones de aquel, pero para cuyo trazado preciso habremos de esperar todavía un tiempo.

Esta tesis es, en lo fundamental, producto de estos mismos procesos que describe: así, en un comienzo pretendíamos ahondar en el debate del fin de la literatura latinoamericana, deteniéndonos en los 2000 para señalar ese giro hacia lo local que en aquel momento era únicamente una intuición. Este, sin embargo, habría de comenzar a

dibujarse en ese momento, adquiriendo una dimensión tal que nos obligaba a reorientar el rumbo para intentar dar cuenta de algo que ya podemos, cuanto menos, definir como sintomático de un tiempo. Es por ello que, si revisamos algunas de las ficciones de los 90 más representativas de aquello que queremos mostrar, nuestro análisis tiene por centro, mayoritariamente, aquellas escrituras que publicadas con el andar de los 2000 reorientan, mediante la articulación de imaginarios locales, el panorama que para la narrativa reciente se había trazado. Ayuda que, como trataremos de mostrar, estas ficciones dialoguen, principalmente, desde los marcos de lo estético, esto es, si no desvinculadas por completo de otras redes y mediaciones, sí más desprejuiciadas y libres respecto de ellas en algunos puntos. Desde estos planteamientos se proyecta esta cartografía de una narrativa latinoamericana en que el sintagma «del presente» dibuja lo que quiere ser el trazado de «la dirección de un movimiento», sentencia que tomamos prestada a Alessandro Baricco (2008).

## 1. DE NUBES Y DISPERSIONES: LOS 60 COMO MARCO GENERACIONAL

La narrativa latinoamericana asiste, desde fines del siglo pasado, a una reconfiguración de su imaginario con la aparición de unas ficciones que reclaman un espacio propio distinto al que de América Latina y su literatura se había formado en la estela del *boom*. Los escritores nacidos a partir de los años sesenta presentan unas propuestas escriturales cuya particularidad dificulta cualquier intento homogeneizador o aglutinador bajo etiquetas descriptivas como las de «generación», pero cuya calidad y diversidad de registros ha dotado de gran vitalidad al panorama literario actual. Testigos de este tiempo, las obras de estos autores ponen voz a unos procesos contemporáneos desde lentes muy diversas que refieren, sin embargo, a ese proceso de «redefinición identitaria» que, siguiendo a Guerrero (2009), enfrentaría esta literatura, pues

como buenos hijos de la postmodernidad, nuestros últimos escritores, muchos nacidos después del boom, son los primeros que viven su identidad latinoamericana no como una evidencia indiscutible e intangible, no como una esencia prácticamente sagrada, sino como un objeto histórico sujeto a cambios y variaciones, que puede construirse y reconstruirse, y que no excluye la libertad de elegir entre diversas versiones ni la posibilidad de reinventar versiones más personales o individuales. Dicho en otras palabras: hemos entrado en el tiempo de las identidades post-tradicionales, abiertas y reflexivas, en una dinámica en la que cada cual adapta de distintas formas los rasgos comunes al proceso de crearse un rostro propio y viceversa (Guerrero, 2009:28)<sup>1</sup>.

Desde una lógica ahora global, estos autores niegan su adscripción a una única tradición cultural rechazando erigirse en voz de un continente y aspirando a configurar una

---

<sup>1</sup> Aunque nos detendremos sobre ello más adelante, cabe matizar ya en este punto que el uso del término «identitario» responde a unas coyunturas concretas que lo hacen inoperativo para referir a las propuestas más recientes. Esto es, si en el momento que venimos describiendo su uso resulta coherente para dar cuenta del contexto en el que se insertan unas ficciones que orbitan en torno a problemáticas que activa este término, lo cierto es que este resulta improductivo para aludir a voces de los últimos años que, aunque pueda parecer paradójico, se alejan de estos debates por vías de la configuración de imaginarios locales.

narrativa que sea metonimia del mundo. América Latina se sigue dibujando en sus ficciones, aunque más en clave de «holograma» que como piedra angular en la configuración de un discurso identitario<sup>2</sup>. La rearticulación del vínculo con lo nacional, y que apela a una relación que excluye la dependencia otorgando una libertad que resulta en muchas ocasiones en una atenuación o disolución del horizonte nacional como contexto o referente inmediato, ha determinado la proliferación de términos tales como «transnacional, posnacional, desterritorializada, extraterritorial, etc.» para aludir a la narrativa de los 90<sup>3</sup>. Dejando al margen las cuestiones terminológicas, que encierran diversos matices<sup>4</sup>, aquello que puede percibirse en las propuestas de estos autores es la configuración de unas ficciones que, intencional o despreocupadamente, se desmarcan de un discurso identitario nacional y cultural único y homogéneo, construyendo una «geografía alternativa de la pertenencia» (Aínsa, 2010). Si Geney Beltrán define estas escrituras como «historias para un país inexistente», reivindicando esa disolución de lo nacional también proclamada por otros, lo cierto es que estos procesos hablan más de una reformulación que de una desaparición, de la «(...) libertad de un tiempo en el cual lo nacional puede no ser ya subjetivamente un objeto de imperiosa lealtad sino una alternativa entre las varias de las que dispone un autor a la hora de construirse una identidad y de vincular su obra a un contexto determinado» (Guerrero, año: 80-81)<sup>5</sup>.

En el contexto de una narrativa caracterizada por la dispersión y la heterogeneidad la negación se erige en elemento aglutinador. Las nuevas coordenadas enunciativas que reclama la narrativa de los noventa son, sobre todo, producto de un rechazo dirigido al megarelativo de América Latina, que, derivado de las condiciones en que se produjo la internacionalización del *boom* de los sesenta, conformó un horizonte de expectativas

---

<sup>2</sup> «El paradigma ya no consiste en edificar una nueva torre o una nueva cúpula, sino en trazar un holograma: novelas que sólo de manera oblicua y confusa, fractal, desentrañan el misterio de América Latina» (Volpi, 2009:170).

<sup>3</sup> Son numerosas las denominaciones que se adscriben a esta tendencia de la narrativa actual, desarrolladas en múltiples estudios que analizan este fenómeno que el escritor argentino Andrés Neuman denomina «desprejuicio territorial». Destacan entre ellos los estudios de Jesús Montoya y Ángel Esteban, en *Literatura más allá de la nación* –Aníbal González también alude en un artículo a este «ir más allá de la nación»–, y de Francisca Noguerol en *Entre lo local y lo global*, así como las aportaciones de Fernando Aínsa y las de Castro Gómez y Mendieta. Resulta interesante la propuesta de Martín-Barbero, que ve en este proceso un «descentramiento de lo nacional», esto es, un «(...) resquebrajamiento del papel de la nación como totalidad que trasciende a las personas, los grupos y las clases, como comunidad de destino que representa el horizonte último de las prácticas sociales» (en Guerrero, 2015: 75).

<sup>4</sup> Algunos autores aluden a la extraterritorialidad de esta narrativa (Francisca Noguerol), mientras que otros diferencian entre ficción extraterritorial y desterritorializada (Gustavo Guerrero).

<sup>5</sup> Hugo Achugar también defiende la persistencia de la nación, aunque en unos términos distintos a aquellos que se dieron en el siglo XIX (2000). El escritor boliviano Edmundo Paz Soldán alude a la inevitabilidad de formar parte de una literatura nacional, independientemente de los contextos extranjeros que se articulen en cada una de sus ficciones (2004).



sobre la base de un estereotipo sintetizado por José Joaquín Brunner en el término «macondismo»:

Los rasgos fundamentales del macondismo serían los siguientes: la interpretación de América Latina a través de la literatura como «producto de las historias que compartimos para denominar de alguna manera nuestra identidad; confianza en que «estas historias, sobre todo aquellas premiadas por los críticos extranjeros, conforman la realidad de América Latina, crean un texto, en el que estaríamos convocados a conocernos a nosotros mismos»; y luego, la prolongación de la tradición de la «dominación de la naturaleza sobre la cultura, aunque por medios muchos más complicados»: «Macondo se convertirá en la metáfora de una realidad misteriosa o mágica de América Latina, en su esencia, imposible de ser concebida por las categorías racionales, en una cartografía política, comercial o científica de la edad moderna»; en cuarto lugar, ocultamiento de las imperfecciones de la «realidad presente de nuestra sociedad» por las alas mágicamente desplegadas (Volek, en Nemraya, 2014: 56-57).

En los 90, cuando el mercado transnacional de la narrativa en español fija de nuevo la mirada en América Latina, con la publicación en España como plataforma de visibilización internacional, lo hace desde ese horizonte de lectura a cuyo mantenimiento contribuyen en gran medida los posicionamientos de los propios autores. *McOndo* y el *Crack* conforman el umbral de entrada a esta narrativa, cuyas propuestas se adscriben, en un primer momento, bien a la línea rupturista y reivindicativa de la cultura de masas dibujada por la antología de los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez, bien a la de un Manifiesto Crack que antes que renegar de lo anterior lo incluye celebrándolo (Becerra, 2003). Salvando las particularidades –ampliamente analizadas– de cada una de ellas<sup>6</sup>, conviene detenerse en el espacio común desde el que proyectan su programa: el de ese omnipresente *boom*, cuya alusión reiterada como tradición anterior sobre la que componer las nuevas voces imprime una determinada idea de la narrativa hispanoamericana; acentuada por una crítica que piensa desde etiquetas ensambladas desde el mismo referente o por un mercado editorial recluido a las fronteras nacionales, esta visión traza una línea de continuidad que, desde los sesenta a los noventa, desdibuja una generación, imprimiendo una sensación de vacío ajena al panorama literario real de esas décadas:

Parece posible explicar entonces, al menos en parte, la repercusión del *Crack* y de la narrativa asociada de *McOndo* en una enunciación grupal, de reminiscencia vanguardista, que conforma la imagen que de Latinoamérica se tiene en Europa y Estados Unidos, y que desde ese lugar, propone un tipo de renovación. Una enunciación que explica el lugar de los libros en una secuencia histórica apropiada que, en el camino, transforma a los

---

<sup>6</sup> Diana Palversich analiza en profundidad el fenómeno de McOndo en su estudio *De Macondo a McOndo*, y Tomás Regalado ha desarrollado varias investigaciones en torno al fenómeno del *Crack*. Destacan, asimismo, las aportaciones de Nemraya y De Rosso (2014).

escritores en *herederos* (respetuosos o rebeldes) de un momento configurado como mítico en la novela en Latinoamérica (Nemraya y De Rosso, 2014: 114)<sup>7</sup>.

En la configuración de ese marco de enunciación de la diferencia en el que coinciden ambos movimientos, De Rosso (2014) apunta hacia un elemento que resulta central: el de autoerigirse, como resultado de las tomas de posición que se adoptan, en herederos de un momento significativo en distintos sentidos, pero, sobre todo, en lo que a ecos internacionales respecta. Así, el crítico señala también cómo estas actitudes ponen en consonancia las propuestas escriturales con la forma en que la mirada española y estadounidense se enfrenta a esa literatura. «¿De qué manera escapar al horizonte de expectativas vinculado a las estéticas de los años 60s?» (Guerrero, 2009a: online) parece ser el interrogante motor de estas propuestas y las respuestas parecen rastrearse en el marco de ese horizonte. Que, como sigue De Rosso (2014), la legitimación se busque mediante el manifiesto -escogido por estos grupos-, que se caracteriza por ejercer un juicio ante lo anterior y posicionarse respecto de él para presentarse como novedad, habla con claridad de un estado particular de cosas.

En los años noventa se produce la transnacionalización de los mercados, consecuencia de un proceso de absorción editorial que hace de España meca de la publicación para los autores latinoamericanos jóvenes –hecho que torna a Madrid y Barcelona, siguiendo a Pascale Casanova, en el Meridiano de Greenwich para los autores latinoamericanos (Fornet, 2006)-. Esto se refleja en el desplazamiento del foco de atención hacia «la otra orilla» que, en estos años, enfrenta el campo literario de la narrativa en español<sup>8</sup>. Todo ello pone en marcha un aparato de promoción y visibilización en forma de antologías, encuentros, seminarios o congresos; y encuentra una ejemplificación ideal en el Premio Biblioteca Breve otorgado a Jorge Volpi en 1999 por su novela *En busca de Klingsor*. Emplazada en la Alemania nazi, la novela de Volpi prologa un programa literario que, desarrollado también por vías de lo ensayístico, encuentra su síntesis en la reiterada proclama de que «la literatura hispanoamericana ya no existe» (Volpi, 2009), que arremetería «(...) contra la idea de convertir a los escritores hispanoamericanos en una especie de sucursales locales de Hispanoamérica, Inc., una empresa o mejor un *holding* interesado en distribuir en todo el mundo libros *auténticamente hispanoamericanos*» (Volpi, 2008a: 105). Ante una sentencia como esta

---

<sup>7</sup> La cursiva es mía.

<sup>8</sup> «Que la América Latina está de moda todo el mundo lo sabe: europeos, norteamericanos, incluso nosotros, latinoamericanos» (Morais, 1990: 5).

que tantos comentarios posteriores ha suscitado<sup>9</sup>, son varios los críticos que han corregido su dirección, apuntando hacia un cambio de paradigma que, si perceptible, no posee carácter de irreversibilidad (Fornet, 2007). La denominación de «literatura latinoamericana», antes que abocada a la desaparición, ha de ser re-orientada hacia un nuevo espacio cuyas coordenadas ya no tienen que coincidir, necesariamente, con las del continente latinoamericano. Si esta narrativa se mueve con igual facilidad en contextos hispanoamericanos y en contextos globales es porque, antes que descreer de la nación, apunta hacia nuevos territorios en que la construcción del discurso prima sobre la de la identidad nacional:

Sí hay una literatura latinoamericana, lo que sucede es que ya no tiene los marcadores ideológicos que la hacían parecer clara y distinta (...). Esto ha permitido el surgimiento de narrativas regionales transnacionales tal vez menos espectaculares pero igual de atrevidas y acaso más intensamente literarias en el sentido de que su interés primordial es ser sólo lo que son: relatos líricos, opiniones venales, construcciones peculiares levantadas con escrituras idiosincráticas (Enrigue, 2007: online).

La narrativa hispanoamericana antes que estar abocada a la desaparición, parece entonces, proclamar la necesidad de unos nuevos parámetros desde los que ejercer la aproximación a unas obras que no aspiran a la construcción de una tradición sino, únicamente a «ser lo que son». Las circunstancias que envuelven unas actuaciones autoproclamadas precursoras en el trazado de nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana, así como las implicaciones que posee su proyección desde unas definiciones que tienen por sustrato aquello contra lo que pretenden desbancarse, tienen mucho que decir de los ángulos que se despliegan en el campo literario en que esta narrativa se desenvuelve: «Lo que parece relevante es un estado de la cuestión que cierra el círculo cuando efectivamente *The New York Times* reseña una novela de Fuguet, Jorge Volpi gana el premio Seix Barral de novela o, más en general, cuando se entiende que estos escritores vienen a llenar un vacío dejado por el *boom*» (De Rosso, 2014: 113). Al destrabamiento de esta compleja maraña dedicamos estas páginas.

Negación a ser leídos con lentes «macondistas» pero también negación a ser leídos como proyecto generacional compartido por una heterogeneidad de líneas divergentes: estas constituirían las dos ventanas de entrada a unas escrituras que se definen por negación. Es aquí precisamente donde el crítico mexicano Pablo Raphael sitúa el punto

---

<sup>9</sup> Carlos Cortés, Jorge Fornet, Gustavo Guerrero, Antonio Fernández Ferrer y Álvaro Enrigue, entre muchos otros, han reflexionado sobre lo que Becerra refiere en términos de «El interminable final de lo latinoamericano» (2014).

de confluencia de esta narrativa, pues «*los que decimos que no tenemos nada en común tenemos, todos, la misma postura*» (2011: 59). Así, trazar las coordenadas en que se mueven estas escrituras resulta en la conformación de un mapa de la diversidad, instigada en suma, como trataremos de mostrar, por la estela evolutiva que dibuja la obra de algunos de estos autores. Esta, en muchos casos, se caracteriza por unas fluctuaciones que mucho tienen que ver con las nuevas dinámicas del campo literario, y que bien podrían sintetizarse en palabras de uno de sus actores principales, pues «(...) por más extraño que parezca, la luz *a veces* se comporta como partícula y *a veces* como onda» (Volpi, 1999: 99)<sup>10</sup>. En el rastreo de algunos de los lugares a que estas escrituras se dirigen con frecuencia podemos atisbar un esbozo de panorama que, coherente con su propia lógica, varía constantemente.

Consecuencia de esa rearticulación que con la idea de nación enfrenta la literatura, las ficciones que dan paso al nuevo milenio se emplazan en múltiples y diversos escenarios, adentrándose en las regiones del origen o moviéndose entre países y continentes sin prejuicio alguno. El territorio se despoja así de una función identitaria esencialista que libera al escritor como vocero de un discurso nacional que, ahora, se escruta desde el escepticismo. El pasado nacional o la Historia se erigen, así, en epicentro de muchas ficciones desde una reescritura que busca cuestionar esa totalización y carácter de verdad única que exhiben los discursos del poder. Su relativización coincide con la caída de las grandes certezas, a la que tanto se ha aludido para caracterizar nuestro tiempo; una coyuntura que tematizaría, en última instancia, la falta de credibilidad en los sistemas de representación y legitimación y que sería síntoma del cambio de paradigma que se advierte en los noventa. Ironía y parodia se tornan instrumentos privilegiados en la revisión y desmitificación de episodios que son sometidos a la lente del presente, cuyos parámetros resultan agentes de su resignificación, trabajando «(...) con esquirlas del pasado para transformarlas en sistemas de paso» (Baricco 2008: 170). La univocidad del discurso se descompone, también, por vías de la fragmentación o la hibridación, que apelan a múltiples sentidos derivados ya no de la escritura sino de la lectura: «En mi opinión, esta disolución de las fronteras geográficas, económicas, ideológicas, culturales, raciales, etc., encuentra su correlato en el mundo de la ficción donde las formas y los perfiles se han difuminado aparatosamente» (Andrés-Suárez, 1998:11). Ese «collage» de esquirlas múltiples que imita a una realidad gobernada por el caos —«(...) la idea de que

---

<sup>10</sup> La cursiva es mía.

la intensidad del mundo no se da en el subsuelo de las cosas, sino en el fulgor de una secuencia dibujada en la velocidad, en la superficie de lo existente» (Baricco, 2008: 155)—deja lugar, en algunas ficciones, a lo intersticial, a la fractura de los códigos tradicionales de lo real por los que se cuelan unos nuevos realismos que reformulan lo fantástico desde lo cotidiano, traduciendo en ocasiones los reflejos producidos por una conciencia emplazada en lo oblicuo. Lo que ha sido referido en términos de un «narcisismo» que sitúa al yo como epicentro del relato, y que una vez más da cuenta de una intencionalidad más dirigida a la expresión de una mirada propia y parcial que a una verdad incuestionable, rinde cuenta, en muchos casos a un pasado conflictivo, traumático o pleno de interrogantes que se proyectan sobre un presente problemático o que, en distintos términos, habla de una subjetividad producto de un concepto de identidad que carece de univocidad. No obstante, como señala Jorge Fornet (2005), la opción de tomar esta tendencia en un sentido reduccionista queda impugnada por aquellas narrativas que giran en torno a cuestiones que, como la violencia o el narcotráfico, se sitúan en el plano de lo colectivo para, en muchos casos, dar cuenta de versiones ajenas a lo oficial. Los canales que articulan estos discursos y el modo en que determinan la transmisión de un relato unívoco, son materializados y cuestionados en imaginarios que reproducen, por vías de lo literario, la supremacía de la imagen y que reflexionan, en última instancia, en torno a la nueva sensibilidad que, paralela a las dinámicas del presente, conforma nuevas formas de diálogo con lo real: «Lo que nos enseña Google es que en la actualidad existe una parte inmensa de seres humanos para la que, cada día, el saber que importa es el que es capaz de entrar en secuencia con todos los demás saberes» (Baricco, 2008: 110). Quizá, tras todo ello, la mejor imagen para reproducir la dispersión de un contexto que no puede cercarse desde interrogantes pretéritos sino que necesita de unos propios, «a estrenar», sea aquella de las nubes que propone Pablo Raphael:

Las nubes son una masa visible, se forman de partículas independientes, las nubes migran, mutan y desaparecen, flotan allá arriba, a veces reflejan al mundo, otras navegan desentendidas de lo que ocasionan en la Tierra y la Tierra gira mientras ellas se deshacen, se juntan. Las nubes tienen una relación directa con lo que sucede abajo pero en apariencia son independientes. Las nubes son tantas que se pierden en la inmensidad, se dispersan en nuestra memoria (2011:68).

Al igual que ellas, las narrativas de estos escritores han hecho del territorio de la literatura hispanoamericana de entresiglos un caleidoscopio de destellos múltiples. Heterogéneas y propias en la especificidad de cada propuesta, reticentes a conformar un panorama aglutinador, las direcciones que toma esta literatura hablan de un orden distinto,

de un nuevo modo de apropiación de la experiencia. Productores de unos imaginarios que evolucionan en sentidos diversos y cuyo parentesco con aquello que están produciendo sus contemporáneos resulta en muchos casos difícil de establecer, estos autores son, en todo caso, «la primera generación de escritores del siglo XXI» (Fornet, 2006: 96). «Hijos de la globalización» (Noguerol, 2008), no son sino los voceros de un nuevo estado de cosas, de unas circunstancias particulares que difieren de lo anterior resultando en la articulación de una nueva sensibilidad, de un paradigma propio que marca un parteaguas respecto de lo que lo precede<sup>11</sup>. Gilda Waldman construye el marco contextual de estos autores en los términos que sigue:

Nacidos después del mayo parisino y de la matanza estudiantil de Tlatelolco de 1968, han sido testigos de la caída del muro de Berlín, la matanza de la plaza de Tiananmén, la caída de la Perestroika y la disgregación de la Unión Soviética, el fin de la Guerra Fría, el fin de los discursos monolíticos, el privilegio a la pluralidad y el multiculturalismo, la aparición de Internet, el asesinato metódico y prolongado de mujeres en Ciudad Juárez, la caída de las Torres Gemelas en Nueva York, los atentados terroristas en España y el Reino Unido, la cárcel en Guantánamo, las invasiones de la Unión Soviética a Afganistán, y de Estados Unidos a Irak, etcétera.

Nacidos y desarrollados en una nueva realidad caracterizada por la globalización, la caída de las certezas incommovibles, la porosidad de las fronteras, el flujo de capitales apátridas, el aumento exponencial del narcotráfico, los desplazamientos masivos incluso al interior del propio continente, la expansión de las megalópolis urbanas, el debilitamiento del Estado nacional, la formación de comunidades desarraigadas y transarraigadas, los efectos culturales de la creación de vínculos y espacios sociales transnacionales, los acelerados procesos de individualización, etcétera, los integrantes de esta nueva generación redibujan el mapa de las literaturas nacionales en una América Latina que dialoga con un contexto global (2016: 294).

Ahora bien, ¿resultan realmente operativos los aspectos que señala la autora en un acercamiento a la realidad latinoamericana? Esto es, si bien es cierto que los procesos que evidencia efectivamente suceden, lo cierto es que precisan de ciertos matices en su andar latinoamericano. Para pensar este momento, así como las cuestiones a que aludiremos a lo largo de esta tesis, nos resulta más productivo el acercamiento que a este momento plantea Maristella Svampa, que pone de relieve lo que 1989 supuso de bisagra desde una perspectiva latinoamericana, en cuanto «final de un ciclo político-económico, tanto en el nivel nacional como en el internacional» (2005: 26). Es significativo el modo en que Svampa se refiere a la reconfiguración mundial que tiene por símbolo privilegiado la caída del Muro, pues cuando refiere el colapso de los socialismos reales lo hace en unos términos muy similares a los propuestos por Aníbal Quijano, quien diferenciaba el

---

<sup>11</sup> Jorge Fornet (2006), Gilda Waldman (2016), De Rosso y Nemraya (2014), Gustavo Guerrero (2009), entre otros, inciden sobre este aspecto, central en muchas de las reflexiones que giran en torno al panorama que conforma esta narrativa.

socialismo del «socialismo realmente existente», el que tuvo lugar en Rusia y en los demás países del mundo estalinista (1988: 3). No resulta baladí tal matiz, pues como ambos autores señalan, el eclipse de este socialismo real o realmente existente promulgado como acabamiento total del socialismo es lo que determina que el neoliberalismo emerja en escena como única alternativa posible en la continuación del camino de la riqueza y la democracia (Quijano, 1988: 23), «sacralizado en términos de “pensamiento único”» (Svampa, 2005: 26). Esto es relevante si, como continúa la crítica argentina, tenemos en cuenta que 1989 se torna, en los países latinoamericanos, expresión elocuente de los alcances de la crisis gestada en esa «década perdida», cuyo punto álgido es representado por las revueltas y saqueos del «Caracazo» y el episodio de la hiperinflación argentina sucedidos en ese año<sup>12</sup>. Estos vectores se tornan así fundamentales en la demarcación del campo de acción en el que tendrá lugar el viraje que señalara Waldman, que si no deja de ser cierto exige, como observaremos en el análisis de las coyunturas concretas de cada país, ciertos matices en lo que respecta a conceptos de transnacionalización, globalización, desplazamientos, etcétera.

---

<sup>12</sup> Con el término de «Caracazo» se conoce a las protestas que tuvieron lugar en Venezuela, con sede principal en Caracas, en febrero de 1989. Estas se desataron como respuesta a las medidas económicas decretadas por el gobierno de Carlos Andrés Pérez. Su «Paquete económico», de signo neoliberal y auspiciado por el FMI, suponía diversos reajustes inasumibles para la mayoría de la población, que se movilizó siendo duramente reprimida. En Argentina, durante la presidencia de Raúl Alfonsín en 1989, tuvo lugar uno de los mayores picos hiperinflacionarios de la historia del país; el súbito aumento de los precios y la imposibilidad de algunos sectores de la población de acceder a los bienes básicos, desembocó en múltiples saqueos a comercios y otros hechos violentos, lo que determinó que se decretase el estado de emergencia.

## 2. LA PROBLEMÁTICA DE LO GLOBAL EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DE ENTRESIGLOS

El Umberto Eco de «El Antiporfirio» bien podría servir de umbral de entrada al acercamiento de una narrativa que, como esta, se encuentra en construcción:

Hay tres tipos de laberinto. El laberinto clásico, el de Knosos, es *unidireccional*: al entrar sólo se puede llegar al centro (...) El hilo de Ariadna (...) no es sino el laberinto mismo (...); en dicho laberinto debe haber un Minotauro para que el asunto tenga interés (...). El segundo tipo es el laberinto manierista (...); todos los recursos conducen a un punto muerto, salvo uno, que conduce a la salida (...). El laberinto del tercer tipo es una *red*, en la que todo punto puede conectarse con cualquier otro punto (...). Por tanto, quien viaje por él debe aprender también a corregir de continuo la imagen que tiene de él, ya sea una imagen concreta de una sección (local), ya sea la imagen reguladora e hipotética que atañe a su estructura global (1988: 383-4).

Es desde el marco de ese laberinto-red desde donde queremos pensar esta narrativa y emplazar cada uno de los fenómenos que la entrecruzan. Esta imagen, asimismo, podría dar cuenta, en abstracto, de un proceso que, como la globalización, está articulado sobre relaciones que entretejen planos que se extienden desde lo económico a lo social pasando por lo político, lo cultural o lo comunicacional. También, porque esas redes globales que conformarían un «laberinto red» alcanzan sentido propio, como señalaremos, en cada uno de los espacios concretos en que pueden percibirse sus efectos. Y, finalmente, porque consideramos que, como veremos, da cuenta de la presencia de un nuevo paradigma que, lejos de trazar un espacio contenedor de visión o verdad alguna describe un movimiento que resulta en una cartografía compuesta de múltiples líneas de fuga.

Conscientes de simplificar un proceso que como el de la globalización posee múltiples aristas, nos detendremos en aquellos puntos que consideramos fundamentales en el dibujo de esa constelación en que creemos orbitan las ficciones que analizamos y que justificaría en suma la opción de proyectarlas desde lo que hemos dado en llamar la



«problemática de lo global». Así, mediante cuatro vectores que según creemos dan cuenta tanto de las direcciones que siguen las redes globales que estructuran el fenómeno como el modo en que estas se imprimen más directamente en el campo de lo cultural determinando las dinámicas de lo literario, intentaremos componer un mapa sobre el que proyectar el acercamiento a las problemáticas que orbitan en torno a las ficciones de nuestro corpus. Nuestras calas serán el modelo de producción y la forma en que resignifica el papel del Estado-nación, los medios de comunicación, el estatuto que adquieren espacio y tiempo y, finalmente, la relación que se establece entre lo local y lo global.

Epicentro, junto con muchos otros términos<sup>13</sup>, de muchos de los debates que giran en torno a la narrativa latinoamericana contemporánea, el fenómeno de la «globalización» cuenta con numerosos estudios, análisis y definiciones en las que pueden percibirse ciertas constantes que en el plano de lo económico aluden a la transnacionalización de los mercados, a la determinación que los flujos dominantes de capitales ejercen sobre la totalidad, a la configuración de espacios comunes de intercambio comercial, al desplazamiento virtual de un capital sujeto a las fluctuaciones del mercado etcétera, que podrían sintetizarse bajo la fórmula de la primacía de la lógica capitalista neoliberal. Canal de producción y difusión de mercancías y significaciones, los medios de masas se erigen en motor de un proceso que interconecta espacios, tiempos, personas, comunidades, etcétera, desplazando sentidos que, como los de ciudadanía, soberanía, Estado o nación son reconfigurados en el marco de un ámbito planetario o mundial. Aunque, como afirma Manuel Castells:

---

<sup>13</sup> Señala Becerra:

Fin de la idea de nación, patria o estado; de todo esencialismo reductor; relativismo, heterogeneidad, individualismo, diferencia, hibridez, impureza, fragmentación, eclecticismo, desustancialización, descentramientos; fin de las fronteras, desterritorialización, extraterritorialidad, geografías virtuales, mapas móviles, atlas portátiles, cartografías gaseosas, territorios líquidos; fin de los centros y emergencia de las periferias, de lo excéntrico, intemperie, incertidumbre, exclusión, marginalidad; lo efímero y lo fugitivo; diásporas, viajes sin meta, horizontes borrosos, tránsitos perpetuos, migraciones, exilios, nomadismo, fugas, huidas, vagabundeos, errancias; lo trans y lo post: nacional, identitario, americano, literario, moderno; lo multi-culti; desocialización, aculturación, despolitización y deshistorización; identidad como quimera, ficción, holograma, espejismo, como parque temático; globalización, neoliberalismo, capitalismo salvaje, mercado, cultura *light*, *copypaste*, reciclaje, entretenimiento, ocio, industria cultural, consumo, espectacularización, superficialidad...

Este sinfín de términos (hay muchos más) vienen siendo constantemente invocados al hablar de los rasgos y orientaciones de la narrativa hispanoamericana más reciente (2014: 286).

Mabel Moraña (2006) apunta cómo muchos de estos términos o etiquetas se usan como valor agregado en la mesa de los intercambios simbólicos.

Globalización no es sinónimo de internacionalización. En sentido estricto es el proceso resultante de la capacidad de ciertas actividades de funcionar como unidad en tiempo real a escala planetaria. Es un fenómeno nuevo porque sólo en las dos últimas décadas del siglo XX se ha constituido un sistema tecnológico de sistemas de información, telecomunicaciones y transporte, que ha articulado todo el planeta en una red de flujos en las que confluyen las funciones y unidades estratégicamente dominantes de todos los ámbitos de la actividad humana (2000: 5-6).

Hacia aquí apunta también García Canclini, que diferencia entre el mero proceso de apertura de fronteras para recibir bienes procedentes de otras sociedades que supondría la internacionalización, frente a la «interacción funcional de actividades económicas y culturales dispersas, bienes y servicios generados por un sistema con muchos centros, en el que importa más la velocidad para recorrer el mundo que las posiciones geográficas desde las cuales se actúa» (1995: 16) que implica la globalización<sup>14</sup>. Ambas definiciones remiten a dos aspectos fundamentales: en primer lugar, al carácter relacional del fenómeno, que supone un (des)encuentro entre sistemas diversos que determina las direcciones que adoptan cada uno de ellos, marcadas por las directrices que enuncian los organismos de dirección y control mundial. Así, la articulación estatal de cada país queda subordinada a las leyes de un espacio supranacional, tornándose dependiente de cada uno de los movimientos que el resto de redes globales emprende. Y, sobre todo, al parteaguas que la globalización encarna en lo que al modo de producción de la riqueza respecta, que supone, frente a un sistema industrial implementado estatalmente en el contexto de un sistema mundo internacional, la introducción del capitalismo en el marco de unas dinámicas transnacionales (Castro-Gómez y Mendieta, 2003). Motor de todas ellas, el mercado se erige así en eje vertebral de este campo de fuerzas, personificado en organismos como el FMI o el Banco Mundial: «y eso es lo esencial de la globalización», afirma Castells, «la unificación de criterios de mercado en un espacio económico ampliado» (1999).

Al supeditar y orientar sus acciones a los reclamos de ese espacio mundial transnacional dominado por los flujos del mercado, el Estado contempla una pérdida de soberanía acompañada por una disminución de una capacidad representativa mermada por la desvinculación con su contexto inmediato, merced ahora a los vaivenes de lo global. Es por ello que la mayoría de los estudios que tienen por objeto la globalización apuntan hacia la crisis que enfrenta el Estado como resultado de la aplicación de unas

---

<sup>14</sup> Nos detendremos, hacia el final del capítulo, en las cuestiones terminológicas que atraviesan conceptos complejos como internacional, global, universal o mundial y cuya dilucidación quiere verse completada, sobre todo, con los análisis de las propuestas escriturales.

políticas neoliberales que privilegian lo económico por encima de lo político<sup>15</sup>. En la reconfiguración que este enfrenta tiene mucho que decir, además, la mediatización cuyo despliegue transporta repertorios simbólicos que difunden y articulan una cultura global perteneciente al ámbito de lo transnacional, concibiendo nuevos modos de relación entre las esferas de lo público y lo privado (Canclini, 1995). Lo massmediático se erige así no solo en canal sino también en motor de nuevos espacios de significación que modifican sustancialmente las formas de la experiencia; entrelazados con el tejido sociocultural determinan nuevas sensibilidades y apuntan, en muchos casos, hacia las intersecciones que estos mantienen con la esfera de lo político, cuya massmediatización lo torna espectáculo en un proceso de pérdida de credibilidad y representatividad elocuente de un nuevo orden: «Tanto en la racionalidad que las materializa, como en su modo de operación, estas tecnologías ponen en crisis *la ficción de identidad* que en la mayoría de nuestros países es la cultura nacional» (Martín-Barbero, en Guerrero, 2015: 20). Esto es precisamente lo que, para Otmar Ette (2009), caracterizaría el estadio más reciente de la globalización: resultado de un proceso que comenzara en la edad moderna, con la configuración de relaciones a nivel global como resultado de la expansión colonial, la globalización del presente estaría definida por la construcción de una percepción propia de los fenómenos políticos, económicos, sociales y culturales derivada de la impronta de los medios de comunicación.

El carácter (inter)relacional de las redes globales, impulsado por el despliegue mundial del capitalismo y por la transnacionalización que articulan las dinámicas del mercado, canalizadas por un desarrollo tecnológico y comunicacional que actúa como acelerador del proceso, somete a las categorías de espacio y tiempo a una rearticulación que configura un nuevo *sensorium* paralelo al nuevo paradigma que el siglo XXI inaugura. Así lo enuncia Manuel Castells:

El nuevo sistema de comunicación transforma radicalmente el espacio y el tiempo, las dimensiones fundamentales de la vida humana. Las localidades se desprenden de su significado cultural, histórico y geográfico, y se reintegran en redes funcionales o en *collages* de imágenes, provocando un espacio de flujos que sustituye al espacio de lugares. El tiempo se borra en el nuevo sistema de comunicación, cuando pasado, presente y futuro pueden reprogramarse para interactuar mutuamente en el mismo mensaje. El *espacio de los flujos* y el *tiempo atemporal* son los cimientos materiales de una nueva cultura, que trasciende e incluye la diversidad de los sistemas de representación transmitidos por la historia: la cultura de la virtualidad real, donde el hacer creer acaba creando el hacer (2005:408).

---

<sup>15</sup> Castells, Castro-Gómez y Mendieta, Fernando Harto de Vera, Canclini, entre muchos otros.

El tan referido proceso de la des(re)territorialización no aludiría entonces sino a ese proceso de resignificación que enfrentan sensibilidades, personas, repertorios simbólicos, imaginarios, etc. como consecuencia de la inserción en un espacio otro a que abocan las dinámicas de lo global. La pertenencia, así, adquiere nuevos sentidos que nos remiten, de nuevo, a una geografía ya no portadora de particularidades o esencialidades identitarias:

Así, por ejemplo, cuando vamos a una sala de cine en Bogotá para ver una película filmada en Hollywood, o cuando desde la Ciudad de México nos comunicamos por teléfono, fax o internet con una persona ubicada en Nueva York, nos encontramos ingresando a ‘territorios globales’, que han dejado de ser mexicanos o estadounidenses para convertirse en lugares que pueden ser habitados por cualquier persona de cualquier país, lengua, raza o ideología. Queriéndolo o no, la globalización nos ha conectado vitalmente con territorios en donde las identidades no están referidas más a pertenencias de lengua, sangre o nación, pues ya no se estructuran desde la inmanencia de las tradiciones culturales, sino desde la interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados (Gómez y Mendieta, 1998:11).

Los flujos migratorios e informativos, el turismo, las experiencias multiculturales, el traspaso diario de bienes materiales y culturales, configuran lo que Daniel Noemí denomina «velocidad total» o «velocidad post» (Noemí, 2004)<sup>16</sup>, esto es, una aceleración que deviene en una revisión de temporalidad y espacialidad que desemboca en lo instantáneo y lo ubicuo (Noemí, 2008). La velocidad se impone como paradigma, originando una realidad que descansa sobre la noción de tránsito y multiplicidad y que es origen de una nueva imagen del mundo; la «aceleración planetaria de la circulación de flujos de intercambios, tecnologías, culturas, informaciones y mensajes» (Benko, en Méndez, 1997: 107) que la globalización supone resulta en una resignificación de las distancias que determina las dinámicas de interacción e integración por las que se configuran unos espacios transterritoriales en que conviven tiempos diversos. La intersección de presencia y ausencia que marca las coordenadas de este paradigma (Giddens, 1995), especialmente evidenciada en la lógica que rige los medios de comunicación, remite al modo en que dialogan lo local y lo global, lo propio y lo ajeno, la identidad y la diferencia. «La globalización se refiere al hecho de que la gente en diferentes partes del mundo que durante un tiempo no estaban influidas por el exterior, se ven partícipes de ese mismo *espacio social* y regidos por el mismo *tiempo histórico*» (Estébanez, 2000: 144-45). Espacio y tiempo adquieren una nueva condición que

---

<sup>16</sup> «Post: escribir después de y más allá» (Noemí, 2009:140). Resulta útil tener en cuenta esta definición a la hora de enfrentar las propuestas de una «nueva generación» que, como McOndo se define como «post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono» (Fuguet y Gómez, 1996: 10).

configura nuevos sentidos para el Estado-nación, ahora despojados de su carácter de dadores de valor o historia común. La velocidad, los medios de comunicación, el tránsito o la desterritorialización de las experiencias destierran la inherencia de territorio e identidad configurando geografías cuyas coordenadas planean en muchas ocasiones en terrenos virtuales. El pasado, recibido de forma crítica por un presente ante el que se muestra fragmentado, descarta contener *una* historia aglutinadora y portadora de la esencialidad de una comunidad; la contemporaneidad privilegia «un presente concebido bajo forma de “golpes” sucesivos sin relación histórica entre ellos, y autista, “que cree poder bastarse a sí mismo” (N. Lechner), confunde los tiempos y los aplasta sobre la simultaneidad de lo actual» (Martín-Barbero, en Guerrero, 2015: 18). Antes que en forma de enumeración de una serie de rasgos con que lograr cercar la complejidad de la globalización, la referencia a estos fenómenos, en palabras de Raphael,

se trata de un ejercicio para definir el espacio público en el que estamos y algunos de los principios por donde se mueven los temas, estéticas, moldes y modelos de la literatura que pertenecen a un relevo (real o ficticio) que publica sus obras en el contexto de un mundo ya no polarizado sino pulverizado. Donde, tal vez, conceptos como generación, nacionalidad, geografía o género han dejado de servir como coordenadas para definir el estado actual del arte (2011: 29).

Siguiendo la lógica por la que se despliega el «laberinto-red» se trataría, entonces, de conformar un subsuelo de relaciones conceptuales sobre el que insertar tanto las condiciones concretas en que dialogan con ella la América Latina que nos ocupa como los imaginarios que, sobre todo ello, planean.

Lo universal o igualitario y la diferencia particular se integran de forma asimétrica resultando en lo que Castro Gómez y Mendieta (1998) denominan «glocalización»<sup>17</sup>, que descarta la primacía de la homogeneización como motor único de los procesos globales a la vez que pone el acento sobre el modo en que estos, antes que mera abstracción, se concretan en contextos locales: «Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales, sino su creciente utilización» (Larraín, 2005: 113). Erica Durante recurre al fenómeno del «jet-lag» (2015) para explicar la sensación de dislocación espaciotemporal que el hombre sufre cuando parte del lugar de origen para arribar a otro que posee no sólo un tiempo diferente sino, sobre todo, una experiencia otra de ese tiempo, en un viaje cuya velocidad reduce las distancias y permitiendo atravesar husos horarios diversos. Así, los

---

<sup>17</sup> Los autores utilizan este neologismo siguiendo y remitiendo a Ronald Robertson (1995).

síntomas que se padecen cuando se viaja a un lugar cuyas coordenadas espaciotemporales resultan ajenas se imprimen en forma de un extrañamiento derivado de la imposibilidad de reajustar, de forma inmediata, los ejes de nuestro reloj biológico. Encontraríamos la materialización de este fenómeno en el tablero del aeropuerto que marca las salidas y llegadas dibujando un espacio global que se mide desde un tiempo local; en la imagen de ese panel podríamos cifrar entonces la lógica que rige la globalización: contextos diversos recogidos en un mismo panel, dinámicas propias y ajenas interconectándose y marcando los ritmos de la totalidad, individuos, repertorios y significados viajando y des(re)territorializándose, tiempos y espacios reajustándose y reconfigurándose.

«El mundo en el que vivimos hoy –en el cual la modernidad está decididamente desbordada, con irregular conciencia de sí y es vivida en forma despareja– supone, por supuesto, un quiebre general con todo tipo de pasado» (Appadurai, 2001: 18). El ocaso del socialismo, el fin de la bipolaridad mundial derivada de la Guerra Fría, la expansión de la democracia en América Latina y la primacía del neoliberalismo como lógica económica y política (Larraín, 2005), principalmente, dibujan una idea de ruptura, de distancia respecto de lo anterior que erige a la década del noventa del pasado siglo en parteaguas. Signo de un cambio de época, del término de determinados modelos históricos (Guerrero, 2018) que encontraría en la caída del Muro de Berlín una metáfora elocuente, los 90 suponen una resignificación de las relaciones que se establecen entre cultura, estado e individuo, inaugurando un nuevo período en que se articulan sentidos que difieren de lo anterior. Con el fin de configurar un marco contextual en el que emplazar las propuestas escriturales que conforman la narrativa hispanoamericana desde los 90 hasta los últimos años, desplazaremos hacia América Latina los vectores que venimos describiendo en relación a la globalización para trazar las derivas que todo ello alcanza en el campo de lo literario, en las dinámicas que lo estructuran y, más concretamente, en los imaginarios que esta narrativa produce.

Los modelos económico-políticos que se adoptan en América Latina en los 90 están determinados por lo que Zanatta denomina «giro neoliberal» (2012), que establece como objetivo último la inserción y participación en los flujos internacionales de mercado. Así, con la globalización como telón de fondo, el subcontinente se inclina hacia la privatización y la liberalización, impulsadas por acciones mundiales que, como las amparadas por el «Congreso de Washington», imprimen una velocidad al proceso que pronto sería sinónimo de desajustes o destiempos. La apertura de las economías se materializa, entre otras cosas, en el establecimiento de acuerdos de libre comercio que,

tales como Mercosur o Nafta a nivel continental, otorgan soporte institucional al pasaje que se está produciendo en ese momento de lo nacional a lo global y de lo público a lo privado (Canclini, 1995). Frente a la primacía que lo político había poseído en unas décadas atravesadas por el binomio revolución-contrarrevolución, lo económico se erige ahora en fuerza motriz de la (re)configuración de las estructuras estatales que, concretada en la redistribución de la riqueza, en la reorganización de las dinámicas de las esferas de lo laboral, lo social y lo cultural, así como en los nuevos sentidos que lo nacional adquiere, inaugura prácticas, conductas y sensibilidades. Este panorama sustenta una de las propuestas ineludibles a la hora de enfrentar un acercamiento a la narrativa que estamos describiendo, la del grupo formado en torno a la antología *McOndo*: «El gran tema de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) pareció dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los cuentos de *McOndo* se centran en realidades individuales y privadas. Suponemos que esta es una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial» (Fuguet y Gómez, 1996 :13). Aquí se insertan, entonces, unos imaginarios cuyos ejes podrían signarse en el individualismo y la lógica del consumo y lo virtual, determinante de los espacios por los que transitan esas vidas privadas. La toma de distancia que *McOndo* reclama respecto de un paradigma anterior dominado por el realismo mágico resulta un trazo paralelo al que dibuja ese orden que la «década neoliberal» trae consigo; el paso de la anterior «(...) disyuntiva del escritor joven (...) entre tomar el lápiz o la carabina» (Ibíd.: 13) a la actual entre escoger Windows 95 o Macintosh se perfila sobre la transición de esa primacía de lo político -con la dualidad revolución-contrarrevolución en el centro- al protagonismo de lo económico, motor de inmersión en unas redes globales a cuya participación se aspira ahora. Señalábamos al comienzo cómo Fernando Aínsa observaba en buena parte de la narrativa actual un movimiento centrífugo caracterizado por trazar una trayectoria que se proyecta desde el origen hacia un afuera identificado con cierto cosmopolitismo y cuya motivación no es otra que la «búsqueda de raíces y modelos culturales que se pretenden prestigiosos» (Aínsa, 1986: 370)<sup>18</sup>. «Los árboles de la selva no nos dejaban ver las puntas de los rascacielos», afirman Gómez y Fuguet (1996: 12), en lo que es descripción de su desplazamiento, que sigue la ruta marcada por la inserción que el subcontinente enfrenta en ese momento en el espacio de lo internacional, como consecuencia de la aplicación de esos modelos de economía neoliberal que lo conectan

---

<sup>18</sup> Fernando Aínsa recoge este término en «Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia», *Alpha*, Julio 2010, (55-78), y, de forma más detallada en *Los buscadores de la utopía: la significación novelesca del espacio literario* (1977).

con las redes globales.

El espacio de lo nacional se ve despojado de su carácter de contenedor de una identidad o esencialidad determinante dotando a la pertenencia de nuevas significaciones conformadas por una red de relaciones; muchas ficciones se hacen eco de ello, proclamando el derecho a circular exentas de marca local o nacional en un proceso que corre paralelo a la transnacionalización de los mercados y las industrias culturales. Como signo de ello, la fagocitación de gran parte de las editoriales latinoamericanas por editoriales españolas marca las direcciones de los repertorios simbólicos. Las coordenadas espaciotemporales que se conforman como consecuencia y que Daniel Noemí sintetiza en la fórmula utopos y uchronos –referida a la multiplicación espacial y al presentismo que el neoliberalismo impone<sup>19</sup>– alcanzan su reflejo en uno de los presupuestos centrales del segundo de los umbrales de entrada a la narrativa de entresiglos enunciado en la determinación de que «(...) lo que buscan las novelas del Crack es lograr historias cuyo cronotopo, en términos bajtinianos, sea cero: el no lugar y el no tiempo, todos los tiempos y lugares y ninguno» (VVAA, 2000: 6)<sup>20</sup>. Jorge Fornet emplaza los gestos de *McOndo* y el *Crack* en consonancia con un contexto que, marcado por la globalización, adquiere especial resonancia en países como Chile y México: «Ambas tendencias (...) encarnan la lógica cultural del neoliberalismo latinoamericano» (2006:34): el Chile de Pinochet, anticipándose al resto de países, ensaya un neoliberalismo que, desde lo que se conoció como «ajuste estructural», se torna modelo estatal, tornándolo «escaparate del neoliberalismo» en palabras de Fornet<sup>21</sup>; el México de los 90, por su parte, se encuentra inmerso en las redes de intercambio que, forjadas por el Tratado de Libre Comercio (Nafta), configuran una de las mayores zonas de libre mercado del mundo. Las coordenadas desde las que estos grupos elaboran su carta de presentación sostienen entonces una enunciación cuyos parámetros responden a dinámicas concretas. A ello responde el recorrido que trazamos a continuación por

---

<sup>19</sup> Jameson diagnostica la experiencia que se posee del tiempo como «esquizofrénica»: «Dado que el esquizofrénico no conoce la articulación del lenguaje (...) carece de nuestra experiencia de continuidad temporal, y está condenado a vivir en un presente perpetuo en el que los fragmentos diversos de su pasado tienen escasa conexión, y para el que no hay ningún futuro concebible en el horizonte» (1985:169).

<sup>20</sup> Antes han señalado también: «La dislocación en estas novelas del Crack no será a fin de cuentas sino remedo de una realidad alocada y dislocada, producto de un mundo cuya massmediatización lo lleva a un fin de siglo trunco en tiempos y lugares, roto por exceso de ligamentos» (Ibídem: 6).

<sup>21</sup> Luis E. Cárcamo-Huechante desarrolla el modo en que se implanta el modelo neoliberal en Chile, y cómo ello determina las direcciones que se desarrollan en el plano cultural, en *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, (2007), estudio al que nos eferiremos en varias ocasiones en lo que sigue, por lo esclarecedor que resulta de muchos de los procesos enfrentados por el país.



algunos de los imaginarios de este momento; conscientes de que toda la literatura que se produce por entonces no pasa únicamente por las líneas que describiremos, su inclusión responde al modo en que resultan elocuentes de las dinámicas a que venimos aludiendo, reflejo por tanto de unas coyunturas concretas tanto político-económicas como literarias.

## 2.1. Tejer el hilo: *McOndo* y el *Crack*

El neoliberalismo era aprender a vivir en el sistema, asumir sus contraposiciones y aceptar que cualquier revolución es también un nicho de mercado.

Pablo Raphael, *La fábrica del lenguaje*, S.A.

El escritor y activista británico George Monbiot (2016) señala cómo en aquellos lugares en que las políticas neoliberales no se pueden implementar de forma local aparece el Tratado de Libre Comercio para asumir dicha tarea. Introducido por primera vez en 1938, el neoliberalismo comienza a formar parte de los discursos dominantes en la década de los setenta, cuando el contexto de crisis y la caída del keynesianismo le permiten autoerigirse en única alternativa posible: «Puede parecer extraño que una doctrina que promete libertad y la posibilidad de elegir tuviera que ser promovida con el eslogan “no hay otra alternativa”» (Monbiot, 2016: online). Para dar cuenta de esto, Monbiot recuerda la afirmación que hizo Friedrich Hayek sobre el régimen de Pinochet, sentenciando que prefería «una dictadura liberal que un gobierno democrático desprovisto de liberalismo» (en Monbiot: *ibídem*)<sup>22</sup>. Dicha «libertad», en el marco de un sistema que privilegia la competencia, la eficiencia y el consumo por la única vía del mercado, queda circunscrita a un sector específico; de ello resulta ya sintomático el hecho de que, como señala Monbiot, la primera organización neoliberal que Hayek fundó fuese financiada por millonarios. Nos interesa especialmente el modo en que esta ideología configura un *ethos* particular legitimado desde procesos que pasan por desdibujar sus formas de operar. Afirmar el crítico italiano Franco Berardi:

El neoliberalismo no es el responsable de la transformación que en las últimas dos décadas del siglo XX ha desbarajustado las formas de trabajo y abatido las defensas sindicales y políticas conquistadas en siglo y medio de historia del movimiento obrero, sólo es la legitimación ideológica y la implementación político-militar de un proceso que

---

<sup>22</sup> El autor matiza que este filósofo y el economista Ludwig Von Mises fueron quienes definieron por primera vez el neoliberalismo.

se desarrolla en los intersticios de la infraestructura técnica digital y en las profundidades del psiquismo colectivo (2014: 154).

Ese marco ideológico queda sin embargo disuelto en un modo que lo torna, antes que responsable, fuerza consustancial a las dinámicas del presente. Monbiot (2016) insta a sus lectores a preguntar por el neoliberalismo en una reunión social, ante lo que, predice, nadie sabrá describirlo con precisión. Luciana Cadahia refiere a esto mismo cuando alude a la libertad de que nos creemos dueños aun cuando esta no es sino reflejo de las expectativas generadas por la ideología dominante:

Cada uno de nosotros repetimos el mismo libreto en una estructura neoliberal que predispone nuestra sensibilidad de esa manera. Al igual que sucedía con el liberalismo de principios del siglo XX, la fuerza hegemónica del neoliberalismo consiste en hacernos creer en la post-política como única alternativa de vida (2018: 10).

Esta post-política se sostiene en el individualismo que tal doctrina compone, en un sentido que rebasa el ámbito de lo privado para proyectarse en un espacio público; esto es, instaurada la creencia de que no poseemos poder alguno de intervención en los vaivenes de lo público, escindido y aislado este de la esfera de lo privado, asumimos que el cambio sólo es posible por vías de las decisiones que adoptamos en la intimidad de nuestra individualidad. Descreídos de la política, tiene lugar el tan ansiado repliegue a lo privado, garantía de la perpetuación de la hegemonía de ese neoliberalismo cuyo carácter ideológico queda disuelto –disimulado– en el entramado de redes económicas, flujos monetarios, redefiniciones políticas y nuevas formas de lo comunitario entre las que emerge una nueva sensibilidad:

El proyecto político que iniciara en los años ochenta se convirtió en una ideología que tras negar el calentamiento global y anunciar el final de la historia, el final de la novela, el final de las utopías y el final de los polos, se ha negado a sí misma. Estamos (...) hablando del neoliberalismo (Raphael, 2011: 20).

Estas consideraciones responden, antes que a un intento de sintetizar un proceso complejo productor de un extenso campo de discusión, a la necesidad de señalar el modo en que el carácter ideológico, a menudo soterrado, del mismo, compone un «ethos neoliberal» motor de esa sensibilidad en que se sustenta su propia legitimidad como discurso dominante. Es en este sentido en el que pueden pensarse los imaginarios producidos por *McOndo* y el *Crack* en sintonía con el modelo neoliberal: las estrategias de visibilización que, trascendiendo lo estrictamente literario, ambos adoptan, junto con la sensibilidad que sus ficciones componen, articularían ese ethos coherente, en última instancia, con un momento que, como los 90, supone el punto álgido de tal ideología en

el marco latinoamericano. Al fragmento que reproducíamos más arriba añadía Raphael: «Podríamos negar que somos neoliberales, pero nos es imposible contradecir que pertenecemos a una era en que escribir es una tentación familiarizada con los juegos del mercado, la fama y el pensamiento rápido que se soporta en los medios de comunicación» (2011: 20).

Ese cronotopo cero a que referíamos anteriormente pretende, desde el programa enunciado por el *Crack*, configurar un «mundo más allá del mundo»: «No escribimos desde el apocalipsis, que es viejo, sino desde un mundo situado más allá del final» (VV.AA, 2000: 6). De Rosso percibe en este más allá del fin el deseo de configurar una idea de «clausura del tiempo histórico» (2014: 99) que estaría determinado por las tradiciones con que el *Crack* tiende lazos. La novela de Jorge Volpi *A pesar del oscuro silencio* (1992) comienza con un «Se llamaba Jorge, como yo, y por eso su vida me duele dos veces» (1992: 11) en alusión a Jorge Cuesta, poeta del grupo mexicano Contemporáneos, en cuya tradición modernizadora y cosmopolita busca insertarse el *Crack* y de la que da cuenta también la novela *En la alcoba de un mundo* (1992) de Pedro Ángel Palou, donde recorre la vida de Xavier Villaurrutia, otro de los «contemporáneos». No nos parece casual que en uno de sus ensayos Volpi equipare el estado de recepción de la década de los treinta con el de comienzos del nuevo siglo, poniendo en paralelo la actitud con que se recibió el cariz cosmopolita de Contemporáneos con el modo en que es leída una literatura que se reivindica ahora capaz de emplazarse «en todos los tiempos y lugares y ninguno». Volpi apela a un artículo de Ignacio Echeverría en el que reflexiona sobre lo que en algunas de las obras literarias latinoamericanas de ese momento percibía como algo similar a una «koiné», esto es, una lengua desprovista de marcas locales plegada a las exigencias de la circulación y el consumo internacionales, ante lo que se mostraba, según Volpi, «genuinamente escandalizado (como uno de esos críticos que en el México de los años treinta se horrorizaban ante la ausencia de un discurso nacionalista en Cuesta o Villaurrutia)» (Volpi, 2008a: 108-109). Trata así de establecer nexos con determinada tradición literaria en unos términos que exceden el propio programa literario para apuntar hacia los modos de recepción; es el carácter vanguardista de Contemporáneos el que se rescata ahora en la exaltación de una autoerigida novedad a la que, como bien señala De Rosso, apunta ya la elección del propio género del manifiesto al que acude el *Crack* para elaborar su programa.

La década de los sesenta, es, como señala De Rosso, el siguiente hito en la tradición literaria para el grupo mexicano; más allá del fenómeno del *boom*, presente de

forma evidente en la referencialidad del grupo del *Crack*, este se detiene en 1968, año al que Jorge Volpi dedica su ensayo *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (1998). En él, organizados en torno a actos teatrales<sup>23</sup>, el autor revisa cronológicamente los hitos históricos de ese año que tiene como último acto la noche de Tlatelolco: «Si Contemporáneos puede verse, en tanto que proceso histórico, como una modernización de la cultura mexicana, Tlatelolco puede verse como el fin, catastrófico, de ese proceso, y, por supuesto, como el origen de los autores del *Crack*» (De Rosso, 2014: 103). Es en este punto en el que emerge la total potencialidad de la vanguardia a cuyo sentido se acude en cuanto autoerigidos propulsores de una novedad ya aludida en la onomatopeya elegida como nombre del grupo: configurado el páramo yermo, reivindicada la necesidad del cambio, redactado el manifiesto, aparece lo nuevo junto con la carga de capital simbólico que a este valor corresponde.

La «Trilogía del siglo XX» de Jorge Volpi, formada por las novelas *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) y *No será la tierra* (2006)<sup>24</sup>, parecería instalarse ya en esta experiencia histórica del fin. *En busca de Klingsor*, seudónimo que esconde la identidad del responsable de los proyectos científicos del nazismo, es la historia de una búsqueda emprendida en la Alemania nazi<sup>25</sup> pero, sobre todo, una tentativa por contar «la trama del siglo. De mi siglo. Mi versión sobre cómo el azar ha gobernado al mundo y sobre cómo los hombres de ciencia tratamos en vano de domesticar su furia» (18). Construida sobre una red de relaciones que entreteje la estructura narrativa con teorías científicas del pasado siglo, *En busca de Klingsor* pone en escena una época que es, sobre todo, la del fin de las certezas. La exclamación que abre la novela, «¡Basta de luz!» (11), contiene ya el germen que la vertebra, y es que si Einstein logra, con sus observaciones sobre la velocidad de la luz que tiempo y espacio dejen de ser absolutos, aquí la relatividad se impone también para mostrar un siglo resultado de una suma de circunstancias que pudieron ser diferentes, pues «a diferencia de otras épocas, la nuestra ha sido decidida con mayor fuerza que nunca por estos guiños, por estas muestras del ingobernable reino del caos» (18). Del mismo modo en que el narrador concibe su vida plasmada en un plano cartesiano, las circunstancias históricas y las vidas personales que

---

<sup>23</sup> «Esta versión de 1968 se construye, así, como una pieza teatral que permite el libre movimiento de sus protagonistas» (Volpi, 1998: 20).

<sup>24</sup> La publicación en 2014 de *Memorial del engaño* la tornó, para algunos, «tetralogía».

<sup>25</sup> Esta novela es tomada, en muchos estudios, como punto de referencia de la narrativa que se inicia con los 90, ya que constituye uno de los factores que la emplaza de nuevo en el panorama internacional.

componen esta novela ocupan unos ejes cuya distribución está sin embargo regida por el azar, y es que «siempre existirá una posibilidad (...) de que todo, absolutamente todo, no haya sido más que un error de cálculo. Y entonces, la historia empezará de nuevo» (426). Si el protagonista de *En busca de Klingsor* se preguntaba si realmente contemplaría «la culminación de estos años de pruebas infructuosas, de este vasto simulacro en el que hemos crecido, de esta larga serie de tentativas abortadas (...), de este inmenso error que hemos conocido como siglo XX» (377), el Aníbal Quevedo de *El fin de la locura* lo hará, mientras contempla a través de su televisor la Caída del Muro de Berlín, de un modo similar: «¿De qué te sirvió contemplar el fin de la revolución, el penoso trayecto de este siglo, el sanguinario envejecimiento de nuestra causa?» (12). Abriendo los ojos al París del 68 –al que no sabe cómo y por qué ha llegado– al grito de «¡Basta de ruido!» (19), este psicoanalista mexicano se ve turbado por los gritos de una revolución en la que no cree pero a la que acabará sumándose por amor hacia una parisina rebelde. De escéptico a guerrillero y de psicoanalista de Fidel Castro a arquetipo del intelectual comprometido, Volpi recorre con Quevedo los principales espacios del gran relato revolucionario -ese que conformó el tejido contextual de las novelas del *boom*- para desmantelarlos haciendo uso de una parodia y una ironía que instalan el cuestionamiento de un aparato ideológico desvelado ahora en su naturaleza de mera utopía:

El régimen cubano tiene éxito porque ha dejado de ser socialista –me lamenté-, mientras que el chileno está a punto de sucumbir porque se mantiene fiel a los ideales del socialismo. Ambas experiencias resultan igualmente frustrantes: es como si no hubiese un término medio entre la tiranía y el caos (250).

*El fin de la locura* explicita, así, el modo en que la realidad del continente es configurada a través de un sistema de representación establecido a partir de unos relatos de los que aquel es antes objeto que sujeto:

A lo largo de las siguientes horas Claire deshilvanó una rocambolesca sucesión de aventuras que parecían extraídas de las abigarradas novelas latinoamericanas que tanto éxito empezaban a tener en esa época. Yo sabía que ella nunca antes había estado en América Latina, que su español era menos que rudimentario y su conocimiento de la zona basado en las películas, pero aun así se empeñaba en demostrarme que se había convertido en experta en la geopolítica sudamericana (164).

Finalmente, el «Basta de podredumbre» (15) que abre *No será la tierra* da inicio a una novela que Volpi concibe como si de un escenario global se tratase; los progresos de la biomedicina, los entresijos del FMI, las acciones de los grupos antiglobalización, el resquebrajamiento del comunismo o el triunfo del sistema neoliberal y capitalista recorren

los tres actos de una novela en que la vida aparentemente inconexa de tres mujeres conducirá a la contemplación del fin de los grandes relatos del siglo XX: «Lo peor de la Unión Soviética era que jamás había existido: la distancia entre el discurso de sus dirigentes y la realidad cotidiana era abismal (...) Ahora esa fachada había caído, pero el rostro que había quedado en su lugar era todavía más insoportable» (385).

Alemania, Europa, Estados Unidos, Rusia, Hispanoamérica son algunos de los escenarios que componen la trilogía, cuyos tiempos son los de la totalidad del siglo XX, pasando por la Segunda Guerra Mundial, algunos de los hitos científicos más representativos de comienzos de siglo, las revoluciones del 68 a uno y otro lado del Atlántico, la caída del Muro de Berlín, los años 30 etcétera, hasta el 2000, límite o cierre temporal. La multiplicidad de tiempos y espacios a que apelaba el «cronotopo cero» en el manifiesto del *Crack* adquiere una especial dimensión en la trilogía de Volpi. Ya desde *La imaginación y el poder* el siglo XX se perfila, para el mexicano, como un espectáculo, aspecto que incide en el hilo conductor de la trilogía: la búsqueda de una verdad que al final se revela vacía; sustentada en el discurso científico -*En busca de Klingsor*-, revolucionario -*El fin de la locura*- o socialista -*No será la Tierra*-, develados como artificio y queda señalada en su imposibilidad. El acabamiento del aparato ideológico del pasado siglo, cuyo punto álgido es el quiebre definitivo del socialismo que tematiza la últimas de las tres novelas, compone un escenario de ruinas propicio para el germen de la ideología neoliberal:

La liberalización de la economía y el estado en los principales países del «socialismo real», ingresa en los sistemas de comunicación de masas no como lo que es, desocultamiento del carácter específico de esa experiencia, sino como el definitivo eclipse de la idea misma de socialismo. El «neoliberalismo» puede así presentarse como la única opción efectivamente apta para fundar o para continuar el camino del desarrollo de la riqueza y la democracia de la sociedad contemporánea (Quijano, 1988: 23)

La experiencia histórica que compone la trilogía de Jorge Volpi no dista demasiado, a nuestro parecer, de este escenario yermo en el que «sólo» puede emerger la ideología neoliberal. El propio Volpi parece confirmarlo cuando en *Memorial del engaño* (2014) retoma la articulación de un contexto devastado que en este caso es el de la crisis financiera de 2008.

En este panorama global conformado por estas ficciones hay que preguntarse por el papel de América Latina. Las referencias a América Latina que se incluyen en la Trilogía inciden sobre el papel de esta como consumidora y no productora cultural: reproducíamos más arriba un fragmento en el que Claire, la revolucionaria francesa de la

que se enamora Aníbal Quevedo en *El fin de la locura*, reproduce la imagen alimentada por el modo de recepción de muchas de las novelas latinoamericanas en el momento del *boom*. En *No será la Tierra*, se refiere a la modernidad mexicana como «una mezcla de lodo y acero inoxidable, telenovelas y frituras, joyerías de lujo y mendicantes. La imagen que mejor definía al país, según Jennifer, eran sus microbuses destartados, violentos, sin control» (222). En *La imaginación y el poder*, Volpi introduce las siguientes reflexiones en torno a la inauguración de las Olimpiadas de México en 1968:

La ceremonia de inauguración se convierte, así, en una *utopía* alcanzable que revela una de las más queridas obsesiones de los mexicanos, y sobre todo de quienes ejercen el poder: la posibilidad de ser vistos por el resto del mundo en condiciones de igualdad, como una sociedad civilizada, atenta y pacífica; la seguridad de ser admirados y comprendidos por un Occidente siempre reacio a volver la mirada hacia sus vástagos en vías de desarrollo.

Parte integrante de una tradición histórica caracterizada por las leyendas negras —que va de la inquisición española a la revolución mexicana y de las *repúblicas bananeras* a la revolución cubana—, México siempre ha buscado escapar de esta marca de infamia e integrarse, de plano, al mundo occidental. Por desgracia, la realización de este anhelo nunca ha llegado a cumplirse por completo (1998: 24-25).

El autor manifiesta aquí, en tono de denuncia, el final de cierto paradigma, aunque, pese a ello, en este texto, América Latina sigue apareciendo como cliché. Cabe preguntarse, entonces, si ello no incide en la constatación de un discurso de la modernidad en el que América Latina habría sido, únicamente, receptora pasiva, y si en última instancia ello contribuiría a la invisibilización que garantiza la legitimidad del discurso neoliberal. No queremos incidir demasiado por ahora en estos planteamientos para cuya dilucidación servirán los presupuestos que desarrollamos en los apartados sucesivos; baste por el momento el esbozo de los parámetros que de estas ficciones queremos señalar.

«Oye Toño, ¿tú crees que uno podría vivir ahí, encerrado en una burbuja?» (1996: 112), pregunta Pablo, el protagonista de «La verdad o las consecuencias», el cuento de Alberto Fuguet que aparece en la antología *McOndo*. En él, un millonario construye una especie de arca de Noé compuesta por plantas, animales y oxígeno que garantizaría la subsistencia en su interior. Elegimos el interrogante que Pablo le dirige a Toño porque nos resulta representativo de un programa estético que, como el de *McOndo*, compone la imagen de una América Latina global, virtual, superdesarrollada y consumista en que su contracara local, subdesarrollada, indígena resulta excluida. Los personajes de los cuentos que componen esta antología reproducen lo que Palaversich define como «la posición de una generación de jóvenes de clase media y alta criada en centros metropolitanos y formada por el cine y la televisión estadounidenses y la cultura electrónica» (2005: 35),

que no es otra que la de sus autores. Así, por ejemplo, «Amor a distancia» de Edmundo Paz Soldán (Cochabamba, 1967) describe la relación entre una joven de Cochabamba y su novio, que se ha trasladado a Berkeley para estudiar, donde asiste a múltiples fiestas y ensaya una infidelidad que esconde a su novia acudiendo a la retórica del amor ideal: «Pero lo cierto es que estamos atrapados por nuestras propias imágenes de lo que queremos pero no podemos ser, y no podemos decir ciertas cosas, no podemos confirmar ciertas sospechas» (1996: 77). En «La gente de látex», Naief Yehya (México, 1963) describe un universo representacional en que la ficción y la realidad se tornan indistinguibles; frente a los actores, encargados de representar un papel determinado, el gremio del protagonista ficcionaliza de forma no declarada una realidad que termina por suplantarla: «En una ocasión interpreté a un hombre que amaba demasiado los zapatos de mujer y me excitó muchísimo» (1996: 99). La incapacidad afectiva que este entorno gesta, el lugar que ocupa la realidad en un mundo atravesado por el simulacro o la comercialización de las miserias ajenas componen el cuento del mexicano.

El del colombiano Santiago Gamboa (Bogotá, 1965), «La vida está llena de cosas así», permite plantear algunas cuestiones relevantes en torno a lo que venimos reseñando. En él Clarita, joven cuya cotidianeidad consiste en «dar una vuelta por la Quince, ir al Uniclám a tomar una leche malteada con las amigas y comentar la fiesta del viernes, mirar las vitrinas con pereza y escándalo, ir al Club (...), tomar algo en el Limmer's, a ver si ya trajeron ese famoso juego de sapo electrónico» (1996: 81), sale de casa en su Alpine<sup>26</sup>. Recorriendo las calles de su urbanización privada, cuyos jardines son mantenidos por empleadas domésticas y cuyos habitantes pertenecen a la clase alta colombiana —«En la otra esquina el Mercedes del papá de Freddy pasó sin detenerse y ella alcanzó a ver el pañuelo de seda del congresista y su brazo velludo en la ventada. Ella lo conocía, sabía que por ser sábado salía del club sin escolta» (82)—, Clarita atropella a un señor que montaba en bicicleta cargando algunos trastos. Tras tomar conciencia de que el señor no reacciona, Clarita decide llevarlo a un hospital, en el que sin embargo no lo reciben porque ella no porta en ese momento su American Express. Pese a las indicaciones de la enfermera, que le recomienda «déjelo rápido en algún lado y váyase para su casa» (83) y los apuros de los médicos que la instan a sacarlo de allí antes de que tenga el ataque de epilepsia que perciben será inminente, Clarita decide llevarlo al sanatorio que le indican, ubicado en una zona de la ciudad que ella nunca ha traspasado hasta entonces. Los autos

---

<sup>26</sup> Se trata de una conocida marca de automóviles deportivos y de competición.



caros, los jardines y las casonas se tornan en este barrio basura, tenderetes, carretillas de fruta, manos que le piden limosna, «gente descalza con el torso desnudo», todo eso que compone ese sur de la urbe que «era para mí la boca del lobo» (87). Transitando ese barrio de escombros y casas de lona, una familia se sube a su Alpine por la fuerza para conducir al hospital a una muchacha que se encuentra de parto; tras recobrase del desmayo que todo ello le provoca, Clarita se da cuenta de que se encuentra en el aparcamiento del hospital, y de que el epiléptico atropellado, que todavía sigue en su auto, porta consigo una pistola y un papel con el nombre de ese famoso congresista que vive en su barrio. De todo ello Clarita sólo podrá recuperarse con «el tiempo, un traslado definitivo a Boston, la tranquilidad y el psicoanálisis» (84); el testimonio de Clarita que reproduce el cuento, descubrimos al final, es el que la joven dirige al doctor que la está tratando.

El cuento de Gamboa resulta interesante porque, en primer lugar, es el único de toda la antología que cartografía espacios urbanos que trascienden esas zonas apacibles de los *countries*, enclaves consumistas como los *malls* o esos no lugares en términos de Marc Augé que conforman la geografía de estos cuentos. Luciana Cadahia describe cómo en el marco del neoliberalismo se produce, bajo la figura del populismo, una actitud reactiva que, de signo similar al fascismo, ahonda en la frontera nosotros/ellos. Difundida por el estado, la idea de un orden perdido que es necesario reestablecer se activa un mecanismo inmunitario que identifica a los sectores populares como esa fuerza ajena responsable del desmoronamiento del orden:

Esta identificación entre las insatisfacciones populares y un elemento perturbador a eliminar desde adentro no es sino la reactivación de elementos fascistas (...). Y la retórica reactiva del populismo no sólo apunta a las élites como las responsables de haber permitido -junto con una desconexión cada vez más obscena hacia las necesidades de la ciudadanía- esta descomposición, sino que a su vez promete la recomposición de esta totalidad perdida (Cadahia, 2018: online).

El cuento de Gamboa reproduciría así la articulación de este ethos neoliberal que torna a todo aquel ajeno a las lógicas dominantes intruso, sospechoso, habitante de una zona hostil cuyos umbrales no deben traspasarse si se desea conservar la propia integridad; ethos omnipresente en los cuentos de *McOndo*.

Los personajes de Alberto Fuguet, que coinciden en exhibir un malestar radicado en la no adecuación con la sociedad en que se encuentran inmersos, transitan un mapa urbano compuesto fundamentalmente de hoteles, malls y aeropuertos:

No me asusté ni dudé por un segundo. Estaba en el City Hotel, en la habitación 506, en pleno centro de la ciudad, no lo suficientemente lejos aún de todo lo que me trajo hasta aquí en primer lugar.

Este lugar es de lo mejor, pienso mientras trato de domesticar esta almohada ajena e inmensa. El hotel posee un aire atemporal (...) Pienso: esto no lo puedes olvidar, esto es lo que andabas buscando (Fuguet, 1996: 281-282).

Estados Unidos conforma otro de los destinos recurrentes de estos personajes, familiarizados con su universo cultural, con el que muy frecuentemente sienten una identificación mayor que con la sociedad chilena de origen. Así, Pablo, protagonista del cuento que mencionábamos más arriba, mientras conduce consumando una fuga de su vida anterior chilena que incluye a su esposa Elsa y un trabajo en el que le pagan más de lo que merece, «reconoce que los Estados Unidos le han colonizado su inconsciente. Recorriendo el Oeste, la ruta 66, Pablo siente que ha estado en lugares que le parecen familiares» (110). Del mismo modo, el protagonista de *Las películas de mi vida* (2003) identifica inmediatamente, tan pronto como el avión en el que viaja comienza a aterrizar sobre Los Ángeles, «dos Seven Eleven, una estación Shell, el Forum de Inglewood, la autopista 405 y (...) el inmenso donut de Randy's brillando (...)» (2003: 65). Resulta interesante al respecto el apunte que hace Palaversich sobre la antología *Se habla español. Voces latinas en USA*, que Fuguet edita junto a Edmundo Paz Soldán en el año 2000; como apunta la crítica, pese a lo que promete este título la mayoría de los autores que la componen no pueden ser calificados con el término de «latino», que resulta entonces manipulado, pues si bien en esa antología se escribe *sobre* Estados Unidos no puede afirmarse que se escriba *desde* ahí. La «adulteración» del lugar de enunciación quiere así presentar una imagen única y uniforme de América que desdibuje las fronteras entre el norte y el sur, en un sentido del tránsito del que el Pablo de «La verdad o las consecuencias» resulta paradigmático, en cuanto señala la integración a la globalización en unos términos que no hacen justicia a la realidad.

El epígrafe de *Mala onda* (1996), donde Fuguet narra la historia de Matías Vicuña, un joven chileno de familia acomodada que regresa de un viaje de estudios en Río de Janeiro al Chile del plesbicitito, no sólo describe la situación identitaria de este adolescente sino la de muchos otros personajes del autor: extraído de un tema de Mike Patton, en él destaca la sentencia «I'm somewhere in between». Como Beltrán, el protagonista de *Las películas de mi vida*, quien de camino a Tokio por su trabajo de sismólogo decide quedarse en su escala de Los Ángeles, o los personajes de *Por favor, rebobinar* (1994), que dan cuenta de lo que Fuguet concibe como el espíritu de su generación -rechazo a la adultez formal, sintonía con la cultura popular estadounidense, inmersión en los discursos de los medios de masa-, todos ellos son «algo así como el espejo trizado de toda una

generación desencantada, idiotizada, apática, solitaria, traumada, sobrestimulada y adicta» (Fuguet, 1994: 88). Confusos, perdidos en medio de esa «extraña, claustrofóbica y demente ciudad de Santiago» (1998), los personajes de Fuguet reivindican una soledad que, «mal mirada en este país» (1998: 135), es la máxima expresión de un individualismo trasunto de ese paso del «quiénes somos» al «quién soy» que en el prólogo a *McOndo* Fuguet y Gómez reivindicaban como síntoma de una nueva configuración social: «Si uno es capaz de conquistar la soledad, es capaz de conquistarlo todo» (114). Efectivamente, esta soledad responde a un nuevo modo de ciudadanía que reivindica lo individual como motor de un éxito regido por la lógica de la competitividad, tal como exige ese ethos neoliberal, que se ve completado con ese desinterés hacia la política en que reside su legitimación:

Lo único que sí tengo relativamente claro es que si no siento, si ya no me involucro en cosas que me importan, si ya no pueden usarme como depositario de nada, no es del todo a propósito. Pero tampoco es una pose. O algo planeado. (...). A veces, incluso, trato de que vuelvan. Intento rebobinar, pero me es imposible (Fuguet, 1998: 27).

Más allá de un plegarse al consumismo, a los modelos culturales estadounidenses, a la configuración de un mapa urbano compuesto de enclaves rendidos al capitalismo transnacional, lo que destaca de estos personajes es el modo en que se tornan canal de ese libreto neoliberal a que Luciana Cahia (2018) refería y que, pese a vender una libertad sustentada por los mecanismos de invisibilización que adopta, despliega las redes en que se reside su hegemonía: «Cuando más alejados y decepcionados estemos de la política, más contribuiremos a consolidar la hegemonía que nos hace experimentar esa desazón» (Cadahia, 2018: online). Señala Palaverisch que la falla que *McOndo* exhibe como propuesta estética es la de adoptar el mismo reduccionismo del que acusa a los izquierdistas y al mercado cultural occidental, promocionando la misma idea «de una América Latina primermundista, llena de *malls*, de gente sana y bien vestida con una infinita capacidad de consumir» que difunden los gobiernos neoliberales (2005: 36). En ese «y a menudo siente que no siente nada, que todo le resbala» (Fuguet, 1996: 113), en esa actitud apolítica que desoye de problemáticas que excedan el ámbito de lo privado individual, los personajes de Fuguet comulgan con los de Martín Rejtman (Buenos Aires, 1961), a cuya propuesta Rocío Gordon refiere como «estética de la inercia», en alusión a la carencia de trama, psicologismos o causalidades definidas que caracteriza su narrativa y que daría cuenta de una mirada concreta sobre la contemporaneidad (2011: 290). Aunque habría que establecer ciertos matices en cuanto a la posición ideológica de ambos

autores, los personajes de Rejtman coinciden con los de Fuguet en esa conjunción de individualismo y apatía política desde la que el neoliberalismo concibe la ciudadanía ideal:

El noticiero habla de corrupción policial y de la caída de un avión en una provincia del norte. Javier repasa rápidamente la lista de conocidos para saber si existe alguna posibilidad de que alguien... pero cierra los ojos y piensa en una canción de The Smiths (Rejtman, «Todo puede pasar», 2007: 29)

Para Palaversich (2005), el ethos de los personajes de Fuguet resulta coherente con la despolitización y la transformación del ciudadano en consumidor que promulgará el régimen pinochetista; la experiencia histórica que construyen los relatos de Rejtman, por su parte, atravesada por la idea de una concatenación de sucesos que articulan una especie de presente continuo, reproduciría ese ahistoricismo que el neoliberalismo promulga. El cuestionamiento del programa articulado por *McOndo* reside no en la conformación de un programa estético que tome como ejes vertebrales los elementos que venimos describiendo sino en la autoproclama de los mismos como reflejo total y exclusivo de una sociedad que, si pretende reivindicar su posicionamiento en el espacio mundial, sacrifica por esta vía la representatividad de buena parte de su contexto real:

McOndo no es sino una mera variante de Macondo en la que se ha olvidado la a. y ese olvido parece condenar a los más jóvenes a imitar inconscientemente los gestos de sus predecesores, en la ignorancia de que son, como ciertos personajes de Borges, la sombra de otros sueños (Guerrero, 2000: 85).

Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), construye en su novela *Distancia de rescate* (2013) la imagen que le da nombre: esa «distancia de rescate», sería el espacio que separa a la madre protagonista de su hija pequeña y que, como una especie de hilo transmisor, le permite saber si la niña se encuentra o no a salvo. Es, digamos, el radio de distancia que le permitiría acudir en su auxilio si fuese necesario: así, si la hija escapa del campo de visión o control, o se percibe alguna fuerza exterior amenazante, ese hilo, esa distancia, se tensan en una especie de advertencia. La extrapolación de esta imagen de la novela de Schweblin a las dinámicas del campo literario que venimos describiendo, así como al modo en que estas determinan la configuración de los imaginarios, nos permite pensar la relación que las ficciones mantienen con aquello que las precedió, identificado en este caso con un discurso de «lo latinoamericano» deudor de los valores del *boom*. El hilo que estos narradores tienden hacia los abuelos —entre el *boom* y los noventa habrían nacido los que serían los padres— alcanza a vislumbrarse de un modo tal que permite equipararlo a ese vínculo maternofilial que traza la argentina en su novela. Esto es, las posiciones que asumen los narradores que conforman el panorama literario de los 90 se

desarrollarían en un campo de fuerzas o tensiones que podría pensarse desde esa especie de cordón umbilical: así, si por un lado se hace evidente el deseo de sentir cerca a esa madre que otorga protección, y que podríamos denominar también espacio de legitimación, por otro, emerge la necesidad de encaminarse hacia un lugar desde el que aquella no pueda ejercer poder alguno y que suponga la anulación de la distancia de rescate. Esta idea nos resulta operativa a la hora de analizar ciertas dinámicas del campo literario de este momento, en tanto evidencia estas lógicas que pasan por desbancarse de un determinado paradigma desde un discurso que, sin embargo, lo subraya de un modo que impide su disolución y que tiene que ver con los procesos de adquisición de capital simbólico. A ello aludiría con especial elocuencia el término de «rescate», que en esta traslación que hacemos describiría el modo de mantener una distancia prudencial, en cuanto mantener visible la figura del predecesor implica apropiarse de parte de esa visibilidad. Paz Soldán (2002) percibía en los narradores del momento un doble gesto que oscilaba entre el reconocimiento y la descortesía; gesto doble, que bien podrían sintetizar las propuestas del *Crack* y *McOndo* respectivamente, si promulgan la novedad mantienen, firme, la distancia de rescate. Veamos cómo orbitan en torno al abuelo algunas propuestas más.

## **2.2. Tensar el hilo: la «distancia de rescate»**

En un determinado momento de *El fin de la locura*, el protagonista, durante su viaje por Cuba, es recluido junto con otros ‘intelectuales’ en una finca con el fin de llevar a cabo la elección de una obra literaria para su reconocimiento. Las directrices que guían tal elección es la de que «sólo pueden triunfar las obras que expresen, sin lugar a dudas, los mismos principios estéticos del compañero director» (Volpi, 2003: 203), esto es, que comulguen expresamente con el ideario revolucionario. La escena aquí descrita por Volpi remite a aquella referida por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en su «Presentación del país McOndo», que inician con la anécdota en la que, en marco del Internacional Writer’s Whorkshop de Iowa, un editor, tras percibir la gran presencia de escritores latinoamericanos en el campus, habría decidido componer un número especial sobre el «fenómeno latino», para lo que solicita textos a tales autores. Tras ello sucede lo siguiente:

El editor lee los textos hispanos y rechaza dos. Los que desecha poseen el estigma de «carecer de realismo mágico». Los dos marginados creen escuchar mal y juran entender

que sus escritos son poco verosímiles, que no se estructuran. Pero no, el rechazo va por faltar al sagrado código del realismo mágico. El editor despacha la polémica arguyendo que esos textos «bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo» (Fuguet y Gómez, 1996: 10).

Ambos fragmentos apuntan, desde distintos ángulos, hacia la misma idea: la de producir textos que satisfagan las expectativas estéticas que en la distribución geopolítica de los relatos le ha tocado por suerte a América Latina y, por consiguiente, la reivindicación del necesario desmoronamiento de tal reclamo en pos de la libertad creativa. La aportación del mexicano Vicente Herrasti al volumen *Crack. Instrucciones de uso* (2004), tiene por título «Que del Crack sólo hablen las obras». Lo cierto es que una reivindicación tan sensata se torna compleja cuando son los propios autores los que articulan la red de sentido en la que debe insertarse la lectura de sus novelas; como tendremos ocasión de señalar, Jorge Volpi asume en este sentido la máxima ejemplificación de la armazón de un programa ensayístico y crítico-reflexivo que proyecta su ‘sombra alargada’ sobre su producción literaria. Pero, además, como señala Eduardo Becerra, llama la atención el modo en que las ficciones que hacen su aparición desde los años noventa incorporan constantes referencias a esa tradición de la que pretenden distanciarse, consiguiendo sin embargo el efecto contrario:

A base de subrayar y hacer explícita con esa frecuencia su posición y valoraciones, muchos de estos autores afianzan el reconocimiento del estado de cosas que supuestamente quieren romper, restando espacio a la elaboración y el desarrollo de sus nuevas propuestas estéticas y nuevas poéticas, que al fin y al cabo son las armas principales en la lucha por la inversión de los valores imperantes (2008: 170).

Becerra refiere a obras que como *Tajos* (2000) de Rafael Courtoisie, *Cruz de olvido* de Carlos Cortés o *Basura* (2000) de Héctor Abad Faciolince, aluden de un modo u otro a *Cien años de soledad*, estrategia que se repite en un sinfín de ficciones del momento, de entre las que resulta significativa *La materia del deseo* del boliviano Edmundo Paz Soldán, que tematizaría de un modo elocuente el posicionamiento de estas generaciones con su tradición (Ibídem). La confrontación con lo que precede adquiere un matiz particular en *Historia argentina* de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963). A lo interesante que resulta la propuesta desmitificadora y revisionista que enfrenta el autor de un pasado reciente tanto en su versión histórica como literaria, se suma el carácter de avanzada que posee: como señala Elsa Drucaroff, la colección de cuentos de Fresán aparece en 1990 en el marco de la colección Biblioteca del Sur del Grupo Editorial Planeta, que vino a visibilizar «la primera generación de autores de postdictadura que (...) mantienen de

*verdad* una confrontación estética e ideológica con los militantes del 60 y el 70» (2011: 91). Drucaroff refiere a este proyecto como «plataforma para una cierta y necesaria polémica estética» (Ibídem), apuntando hacia la emergencia de una hornada de escritores en que el posicionamiento respecto de lo anterior se configura en y desde un programa literario, invirtiendo la dirección que había adquirido en el caso de otros autores. No obstante, si tenemos en cuenta que la revisión que enfrenta Fresán en *Historia argentina* incluye el atropello de Borges o la reescritura del *Martín Fierro*, lo cierto es que su propuesta no dista, en lo fundamental, de algunas de las que venimos describiendo.

En este contexto resulta sintomática la dirección en que evoluciona la producción de Paz Soldán. En *Río Fugitivo* (1998) se produce la fundación de la ciudad homónima, contracara literaria de su natal Cochabamba, en la que el boliviano emplazará muchas de sus ficciones. Los vínculos con lo que precede se tornan aquí explícitos, bien en forma de referencias que alcanzan a la reiterada *Cien años de soledad* -«aprenderíamos de la vida cuando ya no hubiera manera de tener una segunda oportunidad sobre la tierra» (1998: 14)- y a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, del que el protagonista de la novela se asume deudor, pues ante el interrogante de «¿qué sucede si uno quiere escribir pero no tiene ideas propias todavía, o carece de la experiencia necesaria para transformar su vida en literatura?» (26) la respuesta es plagiar, pues «ciertos plagios son más originales que muchas historias que se precian de serlo» (27). Conforme con su papel de «Marito», este joven boliviano que aspira a escribir de Bolivia como Vargas Llosa de Perú, y además lograr la difusión internacional del peruano, compone sus textos como copias de los de este, amparado por la escasa cultura literaria de sus compañeros y únicos lectores:

Por suerte, mis compañeros no leen novelas (no leen nada, están muy ocupados viendo televisión) y eso evita que me descubran (...). Leo y robo, y mis compañeros sospechan pero no lo saben, y papá lee muchas novelas policiales y por eso no le doy a leer mis cuentos, aunque igual los lee sin mi autorización, y dice que soy bueno para resumir. Para él, no soy ni un escritor ni un plagiador; soy un *resumidor*. En cada generación alguien tiene que resumir por los demás, y esa función me tocó a mí (26).

A la pregunta de cómo escribir cuando no se ha conformado todavía un programa estético propio, este joven Marito responde sin atisbo de duda con la reproducción de aquellos modelos narrativos que ostentan el valor literario y legitimatorio que pretende alcanzar: «Ah, la magia de encontrar un libro mío en una polvorienta librería de Bangkok, de ser traducido al danés y al suajili» (26). La actitud de este joven sintetizaría así, en su máxima expresión, el recurso a mantener firme la distancia de rescate cuando el proyecto literario

se encuentra en estado embrionario, con el fin de aprovechar el capital simbólico que posee aquel al que con el que se establece el «rescate».

La ciudad de Río Fugitivo constituye también el escenario de *Sueños digitales* (2000), *La materia del deseo* (2001) y *El delirio de Turing* (2005), que en *Palacio Quemado* (2006) se torna la urbe real de La Paz. En todas ellas, los personajes de Paz Soldán parecen transitar por un intersticio entre dos realidades, bien entre la estadounidense y la latinoamericana, como en *La materia del deseo*, en que el protagonista regresa a su Bolivia natal desde EE. UU. donde es profesor universitario, bien porque la realidad que se habita está siendo suplantada por la representación y la virtualidad, tanto en *Sueños digitales* como en *El delirio de Turing*, bien porque, en todas ellas, se asiste a un cambio de paradigma que tiene que ver con la implantación de los modelos neoliberales en una sociedades en que los McDonald's y los tenis Nike, conviven con las imágenes del Che y de Allende. Ese «continuo ir y venir entre dos polos» que gesta «la sospecha de que esa elasticidad podría también significar no sentirme cómodo del todo en ningún lugar» (Paz Soldán, 2001: 135), tiene que ver, a nuestro parecer, con la adecuación a un «nuevo orden global» (305) que constituye el contexto de las novelas del boliviano, determinando, por ejemplo, que la novela de García Márquez se lea como *One Hundred Years of Solitude* (2005: 177), pero que, además, rige las dinámicas que atraviesan el campo literario en que el autor se está acomodando en este momento de su producción, de un modo que pasa por articular, y evidenciar, el posicionamiento que respecto de esos abuelos se posee. Así, el protagonista de *La materia del deseo* describe la tendencia de varias de sus amigas de Berkeley a exotizar América Latina, reflexionando:

Acaso al estudiar el continente, al comprometerse con él e idealizarlo, ellas redimían en algo la indiferencia de sus conciudadanos. Acaso al desear a ese continente tan distinto a su país, lograban trascender en algo el instinto natural del individuo por rechazar lo otro, aquello que no es como lo nuestro, aquellos que no son como nosotros. Había algo a la vez admirable y patético en su voluntarioso esfuerzo por ayudarnos (2001: 91-92).

El escenario se traslada, en las dos siguientes novelas del autor, *Los vivos y los muertos* (2009) y *Norte* (2011), a Estados Unidos, y, aunque adquiere cierto viraje, la reflexión sobre el campo sigue instalándose en los marcos de las propias novelas. En *Norte*, Michelle, la protagonista de uno de los hilos narrativos, describe cómo la vida personal de su profesor Fabián, con quien tuvo una aventura, se desmorona en su afán por alcanzar un rigor en la literatura del que resulta elocuente su último trabajo, *Una teoría unificadora capaz de explicar toda la literatura latinoamericana* (2011: 67). O, en otro momento, se



alude a cómo la reconocida Oprah escoge una novela de Bolaño como novela del mes:

¿Has visto cómo lo presentan a Bolaño? Un escritor beat, un Kerouac latinoamericano. Siempre, la romantización. «En América Latina todavía se siguen produciendo escritores que este país tan hiperprofesionalizado, con sus miles de programas de escritura creativa, ya no permite». O algo por el estilo. Lo leí en Haper's (2011: 121).

La reflexión acerca del nuevo estatuto que adquiere lo real en tiempos signados por lo virtual, lo representacional, lo mediático constituye uno de los ejes vertebrales de la escritura del boliviano. De ello resulta representativa la labor que lleva a cabo Sebas, protagonista de *Sueños digitales*, maquetador digital que plasma su pericia en los «seres digitales» que compone, collage de diferentes partes de personajes famosos. Acaba trabajando para el régimen dictatorial, que le encarga reescribir la Historia reciente mediante la manipulación digital de imágenes de archivo. Destaca, también, el modo en que la plataforma Playground Global suplanta las relaciones interpersonales articulando un universo paralelo a la realidad: «¡Vive una vida paralela por una módica suma mensual!» (2005: 133)<sup>27</sup>. Nos interesa el modo en que la reflexión sobre el tejido mediático que se despliega en esta sociedad reconfigurando la sensibilidad contemporánea avanza en la producción del autor de un modo que alcanza también al ámbito del campo literario<sup>28</sup>. *Los vivos y los muertos*, cuyos jóvenes personajes transitan una realidad colmada por lo masivo en la que se sumergen desprovistos de volición alguna, puede leerse como:

El relato de la «zombificación» (...) «hight tech» o «cultural» de la identidad de los individuos que deambulan por los escenarios del capitalismo hiperconsumista de sus (nuestras) vidas, donde el tiempo ha devenido en una sucesión de redes discursivas mediadas por la tecnología de la comunicación y la cultura de masas, superpuestas unas a otras, hasta donde se extiende la memoria (Montoya Juárez, 2013: 68).

Si en las primeras novelas del autor el simulacro poseía una dimensión propia que lo diferenciaba de lo real, aun contaminándolo, aquí ha alcanzado un grado mayor que lo hace indistinguible, incorporándose plenamente a la subjetividad de los individuos. Esta sensibilidad se explicita también en *Norte*, proyectada hacia el campo literario:

---

<sup>27</sup> Cursiva en el original.

<sup>28</sup> La reflexión acerca del modo en que lo visual y lo literario se relacionan en una época atravesada por los flujos de lo mediático alcanza un estatuto particular en las obras de Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958) y Rodrigo Fresán. Si ello impregna muchas de las ficciones de comienzos de siglo, el modo en que sus propuestas, dando cuenta de una sensibilidad contemporánea conformada por la multiplicidad temporal y espacial, por una red de referencias culturales televisivas y musicales, de la velocidad, la fragmentariedad o la apertura genérica, articulan a su vez un lenguaje capaz de conservar aquello que intrínsecamente literario se torna intraducible al plano de la imagen, las dota de una posición privilegiada en la representación del cambio de paradigma que el cambio de siglo inaugura.

Somos buenos para construir leyendas, dijo Sam. Pero también para desarmarlas. ¿Leíste el *New York Times*? Ya descubrimos que Bolaño no le hacía a la heroína, que no estuvo en Chile los días del golpe de Pinochet. Pretty son we will find out que en realidad nunca salió de su casa y era más ermitaño y libresco que Borges. Anyway. Estoy pensando en sacar de mi tesis el capítulo dedicado a *Los detectives salvajes*. Es que cuando salga al mercado tendré que competir con un montón de doctorados con tesis sobre Bolaño. Debí haberme apurado un poco más. Este escritor es toda una industria. A Brand name. Bolaño Inc. (2011: 121).

El nuevo estadio que Bolaño inaugura en el proceso que emprende el campo narrativo latinoamericano en el contexto de la globalización, al que referiremos más adelante, emerge aquí como tal demarcando un campo de fuerzas distinto a aquel que las primeras novelas del autor escenificaban. El recorrido que venimos dibujando exige una última cala, la que configura *Iris* (2014) y su reciente novela *Los días de la peste* (2017), la últimas de sus publicaciones; ambas articulan escenarios distópicos, con una diferencia fundamental: si aquella, desde la ciencia-ficción, se emplaza en un planeta que desdibuja cualquier rastro de localización espacial concreta -muy alejada por tanto de esas primeras novelas en que el espacio configuraba un posicionamiento determinado respecto de lo anterior-, en esta emergen rastros de una realidad latinoamericana muy identificable. No nos parece casual que en la presentación que el autor realizó de esta última novela en Madrid, este declarase que «fue la primera vez que antes de tener una historia tuve un escenario». Cuando en dicho acto le preguntaban al autor por McOndo, del que formó parte, este mostraba ahora sus reparos, señalando que el gran error de su propuesta fue el de construir una contranarrativa que combatía el realismo mágico desde un posicionamiento radical y opuesto a ese estereotipo rural y exótico en que aquel devino; ahora, matizaba el autor, la narrativa ha emprendido otro rumbo que la lleva a caminar hacia esos espacios alejados de los grandes núcleos urbanos en los que se desarrolla, precisamente, *Los días de la peste*.

La mayoría de las propuestas que en este contexto reivindican actitudes desprejuiciadas respecto de lo identitario o lo nacional, en el sentido reduccionista en que derivó cierta lectura del *boom*, pasan por la configuración territorial, por lo central que esta fue en el proceso de articulación de esa visión exotizante del continente. La desterritorialización se torna así proclama en un sentido que vuelve constante la escenificación de una nación o un nacionalismo superados, de la opción legítima de construir escenarios o lenguajes deslocalizados, realidades desustancializadas etcétera y que lleva aparejada la apelación a la reactualización de un horizonte de lectura paralelo a estos virajes. En el discurso de recogida del Premio Alfaguara de 2009 por su novela *El*

*viajero del siglo* Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977) declaraba lo siguiente:

Ante semejante sentimiento de desterritorialización, se me ocurre que podríamos dirigir una carta a los extraterrestres interesados en estudiarnos. Esa carta diría más o menos así: «Estimados señores extraterrestres, les presentamos a la típica literatura latinoamericana: una selva de libros escritos por hijos o nietos de inmigrantes, muchos de ellos europeos, que se educaron leyendo literatura del resto del planeta. Muchos de esos autores, o sus hijos, o sus nietos, emigraron igual que sus ancestros a lugares más o menos familiares donde los consideraron más o menos extranjeros. Ojalá, señores extraterrestres, que el asunto los divierta. Esperamos haber aclarado sus dudas, o al menos haberlas acrecentado. Atentamente ajenos, nosotros los otros».

Incluido en la última de las reediciones de la novela, a este discurso sigue el ensayo «¿Cómo se inventa una ciudad? (Un viaje imaginario desde el sureste de Alemania a la creación de una novela)», en alusión al Wandenburg imaginario que el autor funda en *El viajero del siglo*. La propuesta escritural de Neuman articula la cartografía de un espacio móvil, fronterizo, que encajaría en la categoría de posnacional; lo que nos interesa, más allá de eso, es la legitimación explícita de esta apuesta literaria que se concreta en declaraciones públicas como la que hemos apuntado o en lo ensayístico de ese libro de viajes fruto de la gira por América Latina a que le llevó el Premio Alfaguara que fue *Cómo viajar sin ver* (2010). No son pocos los estudios críticos que desde los 2000 aluden a estos reclamos como ejes definitorios de los nuevos rumbos de la narrativa latinoamericana<sup>29</sup>, ahora transnacional, posnacional, desterritorializada o extraterritorial. Ahora bien, si el diagnóstico es preciso respecto a la configuración de lo que Juan Gabriel Vásquez denominó una «literatura de inquilinos», producto de sujetos que viven en lugares ajenos al origen y que se encuentran siempre de paso en un deseo de extensión constante de la experiencia humana (Vásquez, 2009)<sup>30</sup>, lo cierto es que, como trataremos de mostrar, pese a parecerlo, este no fue un camino unidireccional para la narrativa latinoamericana.

---

<sup>29</sup> Aludimos a los estudios por el título que poseen, así como el año por lo que de representativo posee, dejando en un segundo plano el resto de la cita, ya referido en algunos casos: «El cosmopolitismo en la narrativa latinoamericana reciente» (2007), *Entre lo local y lo global* (2008), «Narrar sin fronteras» (2008), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo* (2011), *Adiós a la nostalgia* (2012), «Adiós a Macondo»: anotaciones sobre narrativa latinoamericana contemporánea» (2009), «¿Nación? ¿Qué nación?: La idea de América Latina en Volpi y Bolaño» (2012), entre muchos otros.

<sup>30</sup> Francisca Noguero refiere a estos autores como «cosmopolitas por biografía y profesión, comprometidos con su carrera literaria y dispuestos a desplazarse a otros países para alcanzar proyección internacional» (2009: 27).

### 2.3. Distorsionar el hilo: Álvaro Enrigue

¿Hay otra manera de leer *Cien años de soledad*?

Juan Gabriel Vásquez, «El arte de la distorsión»

El interrogante del autor colombiano Juan Gabriel Vásquez bien podría servir para caracterizar el modo en que algunas ficciones del nuevo siglo lidian con esa distancia de rescate a que venimos refiriendo. La propuesta del mexicano Álvaro Enrigue (Guadalajara, 1969) problematiza los modos esencialistas de relacionarse con una tradición que, en sus ficciones, se torna fuente de cuestionamiento de todo discurso tradicional autoerigido en verdad absoluta; la articulación de sistemas identitarios o ideológicos que pese a portar un carácter de verdad única no son sino construcciones queda expuesta en lo que poseen de artificial en la narrativa del mexicano.

Álvaro Enrigue, antes que renegar de las fuentes acude a ellas para reinsertarlas en nuevos contextos capaces de producir interpretaciones diversas; es así como la tan reiterada identidad se ve desmitificada para mostrarla en calidad de relato, producto de un narrador capaz de producir su propia versión de esta. Su novela *El cementerio de sillas* (2002) se compone de varias líneas argumentales que giran en torno a la búsqueda del origen y la construcción de la identidad individual, nacional y mítica, aspectos que son cuestionados por la vía de la parodia y la ironía. Una de esas historias relata cómo la tribu africana de los garamantes, de origen mítico, emprende el regreso a la antigua Garama, tierra originaria de los tiempos en que fueron una civilización esplendorosa y de la que debieron huir por guerras o invasiones. El narrador de la tribu dirige la caravana junto al rey en calidad de poseedor de la memoria del pueblo, de la que es guardián y constituye la fuente de los relatos que transmite a todos aquellos que lo siguen. Este narrador, consciente de su estatuto, manipula la verdad a su antojo: «Hubo un tiempo –seguí adelante encadenando la historia del día con alguno de los relatos gloriosos que uso frecuentemente para aderezar mis discursos–» (73); en la exhibición de los recursos con que se construyen las epopeyas nacionales, teñida de un alto grado de ironía, reside la problematización de un discurso cuya forma responde a las conveniencias de esa voz oficial. Ello evidencia la construcción de esas versiones que serán tomadas por sus receptores como verdades inamovibles: «Recordé lo que nadie más puede ver porque yo

nunca lo cuento» (73), señala el narrador sintetizando el modo en que su tribu no conoce la esclavitud, crucifixiones, ahorcamientos, apedreos y todo tipo de derrotas que constituyen su historia.

Otra de las líneas argumentales de *El cementerio de sillas* describe el viaje de Nicolás, que conoce la historia de su apellido junto al lecho de muerte de su padre, hacia África, con el fin de reencontrarse con unos orígenes que lo vinculan a esa mítica tribu de los garamantes. Esta búsqueda del padre es, sin embargo, parodia del trasunto mítico que se le presupone: Nicolás no sólo toma la decisión de viajar movido por el sabor de un plato de comida creolé, sino que además, en su escala española hacia África sufre un empacho de castañas, supuesto alimento que el mítico Garamante habría ofrecido a su Diosa en los orígenes del mundo, ya que había decidido alimentarse únicamente de ello, lo que motivó un deterioro de su salud que hace que deba ser rescatado por uno de sus sobrinos. La búsqueda del padre, uno de los tópicos más recurrentes en las ficciones identitarias, se torna motor de una desmitificación que determina que, antes que en certidumbre alguna, el encuentro resulte en la visión descarnada de lo absurdo de poner expectativas gloriosas en aquello que no son más que mera retórica.

En *Muerte súbita* (2013) se dan cita Francisco de Quevedo, Caravaggio, Vasco de Quiroga, Hernán Cortés, Galileo Galilei o el duque de Osuna. A partir de un supuesto partido de tenis que Quevedo y Caravaggio habrían jugado en 1599 como núcleo central, el narrador pasa revista a múltiples episodios centrales de la Historia, tales como la toma de Tenochtiltán por Cortés o los entresijos de la Contrarreforma. Enrigue pone en jaque la historicidad tradicional mostrando aquellas caras que el discurso oficial ha opacado, señalando de nuevo los mecanismos que se encuentran tras su conformación. El recurso a la ironía alcanza en esta novela un grado tal que junto con los juicios críticos del narrador —«Ya dije que a Hernán Cortés le quedaba grande todo, empezando por su destino» (171)—, produce un extrañamiento derivado del modo en que todo ello difiere del tono que cabría esperarse para la transmisión de hechos históricos:

La caída de Tenochtitlán sucedió como con sordina. Aunque causó tal vez más efectos planetarios que las caídas igual de monumentales de Jerusalén y Constantinopla, aunque en los tres casos mundos completos se derrumbaron y *fueron tragados por el charco de sangre y mierda que deja la Historia cuando se aloca*, en Tenochtitlán todo sucedió filtrado por la melancolía de la culpa, como si los señores que finalmente se habían impuesto tuvieran la certeza de que estaban rompiendo algo que luego no iban a poder pegar (118)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> La cursiva es mía.

La novela de Enrigue focaliza no tanto los acontecimientos históricos como el modo en que la Historia los ha articulado como tales. Su propuesta se encuentra vertebrada por el rechazo de una verdad total en pos de un discurso que sólo puede ser versión del individuo que la produce, despojando a la Historia de altisonancia alguna cuando se muestra cómo, de haber cambiado una sola de las circunstancias que la articulan, esta tendría otra forma. Es por ello que en *Muerte súbita* el narrador reivindica que «esta novela es el combate», aclarando que este libro «lo escribí muy enojado porque los malos siempre ganan. Tal vez todos los libros se escriben sólo porque los malos juegan con ventaja y eso es insoportable» (202). Este es el sentimiento motor, también, de su última novela, *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), que tiene por epicentro, en palabras del propio autor, el modo en que México y EEUU se construyeron a partir del exterminio de los que poseían, originariamente, la tierra.

En *Vidas perpendiculares* (2008) Enrigue reúne las historias que compone la historia de Jerónimo, un niño jalisciense con la capacidad de recordar cada una de sus vidas pasadas o «transmigraciones»: cazamonjes del Nápoles del siglo XVI, el célebre Quevedo, una joven griega o un habitante de las prehistóricas cavernas. Si el español estándar es el habla de todos estos personajes, en diversos momentos se cuelan en este registro voces mexicanas, hecho que muestra la dirección de la propuesta del mexicano. La escritura de Enrigue arremete no contra su México originario sino contra la noción de la patria como espacio telúrico, enfrentando una nueva articulación de modelos literarios en que lo oficial o la mirada única, no resultan ya operativos. Valiéndose de recursos como la fragmentariedad, la ironía, la parodia y la metaficción, Enrigue construye un universo de personajes, espacios y temas tan mexicanos como universales que antes que insertar a América Latina en una dialéctica la traslada hasta una red global de significaciones en que sus particularidades se diluyen. Transita por un espacio que dota a esa distancia de rescate de un cariz particular que no es ni el de lo virtual, ni el de la desterritorialización, ni el de la cultura pop o de ecos macondianos; la tan ansiada identidad latinoamericana se articula, en las formas particulares que él le imprime, como un espacio discursivo susceptible de ser llenado por todos aquellos que a él se acercan para articular su propia versión. Su propuesta pasa por la articulación de un programa estético propio que, si tiende hilos con el paradigma anterior, lo hace desde los marcos de la propia escritura; esto es, si la narrativa de Enrigue reflexiona sobre aspectos tales como la identidad latinoamericana, la verdad o el estatuto de la Historia, lo hace desde los discursos en que todos ellos se sustentan. Si el hilo que establece la distancia de rescate

alcanza todavía a verse en las ficciones de Enrigue, este aparece como distorsión, pues lo que estas suponen es el cuestionamiento del lenguaje que ha sostenido la perpetuación fatigosa de discursos que se exhiben en su artificiosidad.

#### 2.4. Cortar, destrabar y tejer: Roberto Bolaño, bisagra

Estaré loco, quizá, pero de vez en cuando pienso que la barbarie es una especie de inmensa vanguardia convertida en sentido común.

Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*

La producción de Roberto Bolaño constituye una bisagra entre el momento que venimos describiendo y aquel en que nos detendremos más adelante. Dos ejes permiten trazar el mapa de su singularidad: el de su proyecto estético y el del modo en que se posiciona en un espacio central del campo literario. Excede la intención de estas páginas detenernos en una obra que, como la del chileno, es tan rica como compleja, pero baste señalar el cariz que adquiere un concepto que como el de vanguardia la atraviesa en su totalidad tornándose hilo conductor. El espíritu utópico de la vanguardia queda anulado en el universo de Bolaño tanto como negación capaz de engendrar un nuevo espíritu renovador como en cuanto conjunción de arte y política. Para Macarena Areco, *Los detectives salvajes* (1998) engendraría un «juicio a las utopías artísticas y políticas de la modernidad» (Areco, 2007: 185), aludiendo a unas coyunturas que imposibilitan la revolución del campo literario adscrito al sentido tradicional de la vanguardia. «Antídoto contra la tentación de reeditar la aventura de una “literatura joven latinoamericana”», así entendida, «*Los detectives salvajes* lee y desarma los proyectos de Fuguet y Gómez entre otros, y somete a una crítica feroz la famosa búsqueda de un destino que asocie existencia y creación» (Guerrero, 2000: 86). Las novelas de Bolaño escenifican el final de una determinada experiencia histórica que, sin embargo, se encuentra muy lejos de aquella enunciada por esos programas auspiciados por lo que hemos referido como ethos neoliberal. Si en propuestas como las del *Crack* la vanguardia era rescatada como valor de mercado, garante de un posicionamiento alineado con los centros que detentan el reparto del capital simbólico, en Bolaño esta se torna marco de articulación de una derrota que es la del sentido transformador otorgado por el ideal revolucionario. Areco analiza cómo los realvisceralistas de *Los detectives salvajes* se oponen belicosamente a los padres con el fin de revolucionar el campo literario nacional y latinoamericano; lo suyo no es

una propuesta específicamente literaria, sino una estrategia de negación y un intento por conjugar arte y vida (Areco, 2007: 188). No obstante, su proyecto vanguardista fracasa, y así, «*Los detectives salvajes* expresa, a través del real visceralismo de los setenta la imposibilidad de sustentar una estrategia de vanguardia en un momento posvanguardista» (Ibíd.: 189).

Ignacio Echevarría (2007) reflexiona sobre las posibilidades reduccionistas y segregadoras del término «latinoamericano» como etiqueta adscrita a una literatura que desdibujaría las particularidades de las identidades nacionales en pos de una visión total. El crítico diferencia dos circuitos literarios: aquel que mantendría el rasgo nacional en la definición de la narrativa y aquel otro que sucumbiendo a la centralidad editorial de España en cuanto meridiano -en términos de Casanova-, diluiría las narrativas nacionales en la apuesta por una «narrativa latinoamericana». Los narradores, continúa Echevarría, escogen adscribirse a una u otra opción, que determina su programa estético y que lo definirá bien como escritor local o nacional -al que se le exigirá cierto exotismo- bien como escritor internacional -que deberá colmar sus obras de cierto cosmopolitismo-. La solución que el crítico, ante esta disyuntiva, aporta pasa por redefinir la «narrativa latinoamericana» por vías de una extraterritorialidad de la que sería ejemplo elocuente Roberto Bolaño y que tendría que ver con el «exilio permanente» como nuevo modo de concebir tanto la escritura como la figura de escritor, ajena a los debates que el cosmopolitismo o la noción de «literatura mundial» resuelven mediante lógicas dicotómicas. Lo que nos resulta operativo de esta «extraterritorialidad» es el modo en que, desde ahí, puede pensarse el nuevo estatuto que la figura de Roberto Bolaño inaugura en este debate. Si la obra del chileno configura imaginarios latinoamericanos muy específicos, el éxito que adquiere lo erige en escritor «global». Hemos descrito el modo en que las propuestas de autores como Jorge Volpi, Edmundo Paz Soldán o Alberto Fuguet, entre otros, componían escenarios globalizados anclados a unas coyunturas históricas muy concretas, que imprimen en los imaginarios el afán de reproducción de determinados patrones internacionales; es en este marco en el que la impronta del mercado en la proyección global de un relato muy latinoamericano como el de Bolaño supone una nueva cala en este panorama. El imaginario latinoamericano particular de Bolaño, junto con su éxito de mercado, sin precedentes desde el *boom*, fraguan el «fenómeno Bolaño», que enmarcaría de nuevo un impacto internacional para la narrativa latinoamericana. En 1998 Bolaño gana el premio Herralde por *Los detectives salvajes*, galardonada un año más tarde con el Premio Internacional Rómulo Gallegos. Un rápido



vistazo a la nómina de autores distinguidos con el Herralde nos permite apreciar algo: desde el reconocimiento otorgado al chileno, al que precede el del peruano Jaime Bayly en 1997, los latinoamericanos premiados, antes prácticamente ausentes, monopolizan a partir de él la lista. Ya hemos aludido a cómo desde 1999 en adelante se suceden los encuentros, antologías y reconocimientos en torno a estos escritores llamados a escena. No nos interesa tanto la conversión de estos datos en movimientos determinantes del campo literario del momento como lo elocuentes que resultan de un período en que varias circunstancias motivan el deseo de internacionalización que comienza a fraguarse en los narradores latinoamericanos, germen de muchos de los posicionamientos que venimos describiendo.

Héctor Hoyos, autor de uno de los estudios de referencia en torno al autor<sup>32</sup>, sintetiza en un artículo algunos de los aspectos que allí desarrolla; de estos nos interesa menos el debate sobre si el éxito de Bolaño radicó en las publicaciones y traducciones de su obra en EE. UU -en 2008 aparece allí *2666* y un año más tarde en Inglaterra- como el señalamiento que Hoyos hace del modo en que su obra cuestiona los principales modelos de literatura mundial, los enunciados por Casanova y por Moretti:

A mi modo de ver, Bolaño invita a cuestionar los elementos comunes a sus respectivos modelos: la presunción y posible refuerzo del modelo centro-periferia, la ambición de totalidad, y la reducción sociologizante. *Los detectives* presenta su propia sociología alegórica de la Literatura Mundial, pero no se trata de una república de letras sino de un oligopolio, de una dictadura: los realvisceralistas son una insurgencia fracasada frente a los poderes de la literatura (2015: 95).

La escritura de Bolaño conjuga una entrada paradigmática en lo internacional con la conformación, desde el seno mismo de esta, de un modelo mismo de literatura mundial. ¿Dónde queda aquí la distancia de rescate? En Bolaño, el hilo de sujeción se destraba para rehacerse con un patrón propio, pudiendo transitar sintiendo los ojos del abuelo sobre la espalda sin sentir la necesidad de volverse para mirarlos de frente. Esta es, por tanto, la bisagra que recuerda que «las rupturas de la tradición se logran mediante la profundización en una poética y un imaginario propios, y no a través de meros gestos impugnadores del pasado» (Becerra, 2014: 293). Con Bolaño entramos en otro territorio, que se torna global desde una escritura de la globalidad (Hoyos, 2014: 95). Para Emilio Sauri (2017), *2666* trascendería tanto la tradición exotista derivada del *boom* como la inaugurada por los autores nacidos en torno a los 60, que rechazan todo aquello gestado

---

<sup>32</sup> Nos referimos al volumen *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (2015).

en torno a aquel; la novela del chileno plantearía la dicotomía autonomía – mercancía, central en el nuevo estatuto que adquiere el arte en el marco del neoliberalismo: «The novel is on the whole underwritten by a “formal embedding of the contradiction between [its] own commodity status and its aim to produce an ideologically distantiated understanding of totality”» (Sarah Deckard, en Sauri, 2017: 52). El autor apunta a las reflexiones que el personaje de Archimboldi hace de sus propias obras, en las que ve una conjunción de juego y negocio, además de analizar algunos de los recursos formales que Bolaño habría incorporado en la novela para discutir las condiciones impuestas por la mercantilización; aludiendo al modo en que el chileno presenta los feminicidios en «La parte de los crímenes» afirma: «Bolaño’s portrayal of the murdered women not only aims to preserve the distinction between novel and commodity, but also reserves the possibility of seeing the structure that gives rise to the femicides in the first place, an economic structure that functions independently of our attitude toward its victims» (Sauri, 2017: 64). Más allá de las múltiples lecturas y consideraciones a que da lugar su obra, lo que nos interesa es el modo en que esta inaugura muchos de los planteamientos que gran parte de las ficciones posteriores articulan en torno a los modos que posee la obra literaria de enfrentar, en el presente, las diversas aristas del sistema neoliberal. A ello responde, precisamente, el carácter de bisagra que le otorgamos.

### **3. PARADIGMAS DE LECTURA: EL INTERROGANTE IDENTITARIO Y LA LITERATURA MUNDIAL**

En el acercamiento al panorama narrativo latinoamericano de los 90 nos hemos referido al modo en que tanto los debates sobre las dinámicas del campo literario como los propios imaginarios reflejan problemáticas encalladas en coyunturas históricas, políticas, económicas y culturales muy precisas. Si enfrentamos la revisión de marcos de lectura tales como el de lo identitario, lo global o la literatura mundial, es porque son aquellos que se han erigido en privilegiados en el acercamiento a la narrativa latinoamericana de entresiglos, pero, además, porque en ellos se sostienen muchos de los posicionamientos e imaginarios de los autores que publican durante los 90. Con las reflexiones que siguen pretendemos, antes que postular de entre ellos un marco de lectura único para esta narrativa, dar cuenta de cuáles son las condiciones materiales que determinan que se reactiven en este contexto.

Gran parte de la historia cultural de América Latina podría definirse en términos de una búsqueda casi obsesiva de un «ser» latinoamericano que ansía ser configurado ante la necesidad de autoafirmarse frente a un otro cuya sombra se siente omnipresente. En la constitución de esa «neurosis identitaria» (Mosquera, 2000) tiene mucho que decir el modo en que América Latina adquiriera visibilidad en el mapa mundial por vías de una «invención» que la obligara a (re)configurar el repertorio simbólico que conlleva toda «novedad»<sup>33</sup>. Antes que sujeto de un discurso que ya le pertenecía de pleno derecho, la «(re)descubierta» América Latina emprende una búsqueda de lo propio en lo ajeno que la vuelve objeto y cuya reiteración obsesiva se deja sentir en dualidades tales como civilización/barbarie, cospomolitismo/nacionalismo o la versión actualizada del binomio

---

<sup>33</sup> «Cuando afirmamos que América fue inventada, se trata de una manera de explicar a un ente cuyo ser depende del modo en que surge en el ámbito de aquella cultura» (O’Gorman, 1958:91).

local/global, cuyo trazado resultaría en el boceto de su historia cultural y de algunos de sus rasgos más particulares. Así, en un espacio profundamente marcado por un interrogante identitario, los procesos homogeneizadores que la lógica de lo global impone adquieren especial resonancia, resultando en posturas que se polarizan entre el rechazo o la adhesión, entre la percepción de la amenaza de perderse en un todo global en que lo propio quede desdibujado, y la elección de una desterritorialización o desidentificación que aspira en muchos casos a participar de las oleadas de lo internacional. No obstante, esta reiterada problemática identitaria, antes que con cuestiones ontológicas, tiene que ver con los modos de producción, circulación y lectura de una literatura que, como la latinoamericana, posee formas específicas de participar en el espacio de lo internacional. Que la reapertura del debate de lo identitario coincida con momentos en el que el campo literario latinoamericano se encuentra atravesado por una internacionalización que, efectiva en los 60, es perseguida de nuevo en los 90, resulta sintomático de lo que queremos reseñar.

En 1990 afirmaba Morais no sólo «que la América Latina está de moda» sino que, además, «todo el mundo lo sabe: europeos, norteamericanos, incluso nosotros, latinoamericanos» (5). Ya hemos señalado cómo el premio otorgado a Jorge Volpi por *En busca de Klingsor* ejemplifica muy bien los modos en que la literatura latinoamericana reaparece en el panorama literario en español. Fernando Aínsa señalaba cómo el aparato crítico desplegado insistentemente en torno a cuestiones identitarias habría derivado en la configuración de una metodología crítica de lectura que privilegia la recepción de esta narrativa desde perspectivas construidas en torno a estas problemáticas, que fueron las que emergieron en este panorama. Si, junto a las expectativas de lectura gestadas en los centros hegemónicos, tenemos en cuenta esta orientación de la crítica hacia el rastreo de «lo latinoamericano», así como las implicaciones que posee el reconocimiento de la novela de un mexicano emplazada en la Alemania nazi —exenta por tanto de referente nacional o continental alguno—, obtenemos el bosquejo de un panorama que, de nuevo, vuelve a tener como personaje principal la identidad cultural. Ante una metodología crítica que parece enfrentarla irremediablemente desde lo identitario, la narrativa que producen estos autores nacidos en torno a los 60, así como las posturas adoptadas por estos, exigen la rearticulación de un horizonte de expectativas que la reciba libre del discurso latinoamericano en su versión estereotipada de voz colectiva y esencialista. Es entonces cuando una parte de ella comienza a reivindicar un paradigma al que le valdrían etiquetas descriptivas que, como las de «desterritorialización» o «posnacional», hablan

de un nuevo estatuto de la nación que la concibe como opción estética y no como marco contextual de carácter obligatorio, concretándose, en una de sus derivas, en el debate del fin de la literatura latinoamericana.

La reactivación de lo identitario responde, entonces, a una coyuntura concreta de un modo del que nos resulta sintomático el hecho de que, en ese tiempo, se reabra también el debate de la literatura mundial. Afirma Carlos Cortés que «si con la modernidad “la literatura es todo lo que se lea como tal” –en palabras de G-Caín–, con la globalización “la literatura es todo lo que se venda como tal”» (2002: 51). Canclini (1995), como referíamos más arriba, observaba una transición desde lo nacional a lo global y desde lo público a lo privado que podríamos identificar con ese paso de la primacía de lo político a lo económico, o del Estado al mercado, explicitado en los modelos dominantes sobre todo a principios de la década de los noventa. Ambos autores apuntan hacia el aspecto central que caracteriza el contexto que venimos describiendo: el de cambio o pasaje, el de inauguración de un orden o paradigma distinto del anterior en que los sistemas políticos, económicos, sociales y culturales se ven reordenados y resignificados en un campo atravesado por nuevas dinámicas. Señala Hugo Achugar que es precisamente en aquellos momentos en los que se percibe una obsolescencia de la idea de nación, que anuncia el advenimiento de un nuevo orden mundial, en los que emerge la noción de «literatura mundial» (2004)<sup>34</sup>. Hemos señalado cómo los noventa suponen un cambio de coordenadas históricas y sociopolíticas configuradoras de lo que Sánchez Prado denomina «traumatic cusps of history» (2006a)<sup>35</sup>. Dotando al término «traumático» del sentido de fisura o quiebra que todo cambio de paradigma supone, el autor refiere al modo en que los dos referentes ineludibles en la consolidación y evolución de la literatura mundial emergieron en el marco de puntos álgidos de la historia: como contrapunto a la consolidación de los nacionalismos europeos, la «Weltliteratur» de Goethe, y como respuesta al espacio configurado por los nuevos modos de producción la versión articulada por Marx y Engels<sup>36</sup>, ambas dirigidas a la conformación de espacios de

---

<sup>34</sup> Damrosch (2003) también señala esta vinculación entre la noción de «Weltliteratur» y las circunstancias concretas de los nuevos tiempos modernos.

<sup>35</sup> Jean Franco (2006) incide en esta idea insistiendo en el papel que la violencia tiene en este cambio de coordenadas que con el neoliberalismo de los 90 se produce en América Latina.

<sup>36</sup> Goethe desarrolla este concepto en 1827, recogido por Eckermann en *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*:

Cada vez veo mejor que la poesía es patrimonio común de la Humanidad, y que dondequiera y en todas las épocas se manifiesta en cientos y cientos de personas (...) Pero el señor de Matthisson no debe pensar que sea un don particular suyo, ni yo que lo sea mío, sino que debe decirse que el don poético es cosa tan rara, y que nadie tiene motivos de enorgullecerse por haber hecho un buen

intercambio que superaran las fronteras nacionales. Si intentásemos trazar una continuidad que nos llevase hasta el presente, podríamos emplazar las teorizaciones que de ello hacen Franco Moretti, Pascale Casanova, David Damsrosch, René Etiemble o Moulton, entre muchos otros, en un contexto de estructuración de espacios y redes transnacionales por vías de la instauración de modelos neoliberales, en el marco de la globalización del presente<sup>37</sup> que, de nuevo, supone una revisión de lo nacional:

Estoy sosteniendo que la noción de «Weltliteratur» está indisolublemente ligada tanto al establecimiento de un nuevo orden mundial en el que lo nacional parecería haber comenzado a perder significado, como al desarrollo del mercado mundial. Un mercado mundial que aun cuando no se utilice la precisa palabra «globalización» refiere al proceso que hoy en día se describe con dicho término; más aun, en la narración de cómo funciona dicho mercado mundial sí aparece la palabra «globo» (...); todo esto permite sostener que la serie de nociones o de metáforas que incluyen o contienen las ideas de: mundial, universal, cosmopolita y global son coetáneas de un momento caracterizado doblemente tanto por la instauración de un mercado como de un nuevo orden mundial cuyos antagonistas centrales son precisamente los Estados-nación y, en lo que a nuestro tema respecta, las literaturas nacionales (Achugar, 2004: 57).

La reactualización del recurso a la «literatura mundial» en los debates académicos que tienen por objeto el paradigma que configura la literatura latinoamericana de entresiglos responde, entonces, a las condiciones de un contexto conformado sobre las bases de un espacio de intercambios e interdependencias cuya fuerza motriz, el mercado, determina la superación de las barreras de los estados nacionales en su sentido tradicional, que ahora dialogan con nuevos y múltiples límites; aquello de que habla el resurgir de este concepto no es sino de un estadio o estado crítico de la literatura contemporánea

---

poema. Pero si nosotros los alemanes no extendemos la mirada fuera del círculo angosto de nuestro propio medio, podemos fácilmente caer en esa pedantesca vanidad. Hoy la literatura nacional no quiere decir gran cosa; se acerca la época de la literatura universal, y todos debemos contribuir a apresurar su advenimiento (Goethe, en Eckerman, 1920: 185).

Por su parte, y Marx y Engels lo exponen así en el *Manifiesto Comunista* en 1848:

Mediante la explotación del mercado mundial, la burguesía ha impreso un carácter cosmopolita a la producción y al consumo de todos los países. Muy a pesar de los reaccionarios, ha privado a la industria de su base nacional (...). La vieja autarquía local y nacional y el aislamiento económico dejan paso a un comercio universal y a una universal interdependencia de las naciones. Y cuanto acontece en el plano de la producción material, resulta también aplicable a la cultural. Los productos culturales de las diferentes naciones se convierten en un bien común. La estrechez y cortedad de miras nacionales se van haciendo imposibles con el tiempo, y a partir de las diferentes literaturas nacionales y locales, se va configurando una literatura universal (1985: 55-56).

<sup>37</sup> Aludíamos anteriormente al modo en que Ottmar Ette distingue cuatro fases en el desarrollo del fenómeno de la globalización coincidentes con aquellos momentos –la conquista de América, los viajes de descubrimiento emprendidos por Francia e Inglaterra, las luchas neocoloniales como respuesta a la supremacía de los EEUU o la globalización de los mercados y los nuevos sistemas de comunicación actuales– en que tienen lugar procesos articulados sobre la base de una cierta conciencia global o universal (2009).

materializado en un paradigma de lectura que se globaliza desde las mismas dinámicas que rigen cualquier principio o fenómeno cultural<sup>38</sup>. En 1972 la UNESCO promueve, en el marco de la serie «América Latina en su cultura», un volumen crítico titulado *América Latina en su literatura*. En la introducción, el coordinador, César Fernández Moreno, alude a diversos factores que, tales como la explosión demográfica, el contexto económico de subdesarrollo en que esta se produce y la explosión política que alcanza a percibirse, han atraído la atención hacia el territorio latinoamericano (5). Aclara Fernández Moreno:

Es evidente el impacto de esta gran región cultural sobre la cultura universal, así como la indeterminación concreta de los factores que la configuran como tal. La Unesco no ha podido menos que registrar esta paradoja, y le está prestando atención, tratando de captarla, para definirla y hacerla conocer (1972: 12).

La persecución de ciertos elementos definitorios de la región en un momento en que esta «emerge» en el espacio mundial apunta ya hacia las zonas que queremos clarificar. Mario Benedetti, en el mismo volumen, afirma:

América Latina sigue hoy siendo un tema para sus artistas e intelectuales, pero además (y eso es quizá lo más importante) se ha constituido en un problema. Problema para quienes lo abordan y para quienes lo eluden; para quienes lo afirman y para quienes lo niegan; para quienes lo asumen desde su entraña misma y para quienes la examinan desde lejos; aunque el catalejo sea parisiense, londinense o romano, la mirada sigue siendo inevitablemente latinoamericana (1972: 357).

El diagnóstico realizado por el uruguayo no dista demasiado del que hace Sánchez Prado en la introducción al volumen del que es editor, *América Latina en la «literatura mundial»* (2006), segundo umbral de un debate con el que el estudio de la UNESCO tendería puentes. Ahí, Sánchez Prado afirma que la literatura latinoamericana se ha convertido en un «elemento incómodo en las reflexiones literarias internacionalistas» (2006: 8); la mayor parte de los trabajos de este volumen debaten, de un modo u otro, en términos explícitos, sobre algo que ya se intuía en el estudio de 1972: aquello que vuelve a América Latina «problema», «reflexión incómoda», «incógnita» en el marco de lo internacional tiene que ver con que históricamente se le haya negado el estatus de productor, relegándola a mero consumidor cultural. Matiza Sánchez Prado al final de su recorrido por algunas de las propuestas más relevantes de la literatura mundial:

La consagración internacional de la literatura latinoamericana y otras regiones periféricas (...) tiene también que ver con el agotamiento de un paradigma moderno-colonial en el

---

<sup>38</sup> La aparición, en 1999, de *La República mundial de las letras* de Pascale Casanova marca un momento determinante en el campo crítico de la literatura en cuanto suscita múltiples reacciones y comentarios, que comienzan a reorientar las reflexiones hacia el ámbito de la literatura mundial.

cual una serie de sujetos marginalizados cultural y políticamente (aquí hay que enfatizar la conjunción) irrumpen en el espacio europeo (2006: 32-33).

Operativo para describir las dinámicas del campo literario latinoamericano de los 60, el diagnóstico de Sánchez Prado acentúa la confluencia del reordenamiento del espacio mundial con la irrupción de esta literatura en unas condiciones que reseñan sus rasgos definitorios. Así, es necesario tomar conciencia de la presencia de estas lógicas en el marco de una problemática que debe concebirse como producto de un tiempo concreto: «Cualquier propuesta de una literatura mundial, formulada hoy, no puede dejar de ser leída contra el telón de fondo de la globalización» (Trigo, 2006: 89). Así, en palabras de Ottmar Ette:

Si la literatura mundial no puede pensarse histórico-conceptualmente sin el proceso de la globalización, entonces queda en evidencia que este concepto ha devenido histórico en el sentido en que es necesario abrirlo en su existencia histórica a las problemáticas de los fenómenos de la globalización actual; y con ellos a los nuevos desafíos vinculados a ella. La «literatura mundial» requiere conceptualmente una traducción y una reestructuración para el presente y el futuro, sobre todo en el ámbito de una filología crítica de corte prospectivo (2015: 331).

La apertura de lo que Goethe enunciase en términos de *Weltliteratur* a las exigencias del paradigma del presente la resignifica enfrentándola a problemáticas que hablan del papel de las mediaciones en la configuración del campo literario, de un mercado de bienes simbólicos que, en la determinación de la distribución de los emplazamientos en el espacio mundial, imprime cambios en los imaginarios, de nuevas cartografías que remedan lógicas económico-políticas, o, también, de la apertura de vías alternativas que trazan su diferencia.

Insistimos en esto porque, a raíz de esa categorización de «elemento incómodo» en los debates internacionales, algunas posturas adoptadas por los principales actores del campo literario latinoamericano de los 90 se construyen desde la reivindicación radical del fin de ciertos paradigmas de lectura. La atención que a partir de los 60 comienza a poseer América Latina en el espacio de lo mundial, por motivos que aúnan las coyunturas históricas con las culturales, implica el reconocimiento de su legitimidad como interlocutora en debates culturales a escala mundial (Sánchez Prado, 2006); cuando en los 90 la narrativa busca volver a emplazarse en ese espacio de lo mundial, lo hace desde la reivindicación de ese locus de enunciación de un modo -recordemos la distancia de rescate- que lleva aparejada la reapertura de problemáticas similares. Esto es, los deseos de internacionalización que caracterizan a la narrativa de los 90 motivan, aunque sea



desde la negación, la reactivación o el replanteamiento de cuestiones identitarias ya centrales en la de los 60; ahora bien, como trataremos de mostrar, el apelativo «identitario» resulta ajeno a unas reivindicaciones y posturas ahora emplazadas en problemáticas no ontológicas sino radicadas en los estadios que compone la globalización neoliberal. En el debate del fin de la literatura latinoamericana subyace la necesidad de acabamiento de un modelo de lo latinoamericano que tiene que ver con el modo en que este ha sido recibido en el espacio de lo mundial, marco de producción de ese megarrelato de una América Latina exótica, detenida en una esencialidad identitaria recurrente. La atención que a continuación dedicamos a los paradigmas y discusiones en torno a la literatura mundial tiene que ver con la creencia de que esta ayuda a enfrentar y comprender la dirección que adoptan muchas de las escrituras de entresiglos, así como el espacio crítico desde el que han sido recibidas. Desde ahí enfrentamos el caso concreto de Jorge Volpi y su planteamiento del fin de la literatura latinoamericana, en cuanto nos permite reflexionar sobre las diversas caras de un posicionamiento percibido como «estratégico». Todo ello nos permite reseñar, además, el modo en que estas evolucionan hacia otras direcciones en las ficciones de los 2000.

### **3.1. De la Modernidad a la Globalización**

La contextualización del debate en torno a la literatura mundial en relación con el campo literario hispanoamericano en el presente, y el modo en que resignifica sus dinámicas, exige la dilucidación de tres conceptos centrales subyacentes a las problemáticas que venimos describiendo: universalidad, internacionalización y globalización. Siguiendo a Eduardo Becerra (2014), la universalidad, ejemplificada en la figura de autores como Borges o Carpentier, supondría la configuración de unas ficciones que quieren alcanzar proyección en la esfera de lo internacional mediante una propuesta estética que concibe el potencial universalizador de las particularidades autóctonas. Si internacionalización y globalización suponen la entrada en ámbitos de legitimación mundial, lo hacen por vías distintas: aquella, desde una diferencia o particularidad desde la que se reivindica el acceso al plano de lo mundial, esta desde el desdibujamiento de lo propio y la asunción de patrones marcados por los centros dominantes:

Si la primera [internacionalización] apunta a una producción que trata de irrumpir en los ámbitos de legitimación mundial a partir de su propia diferencia, en la globalización intenta llevarlo a cabo asimilándose a los modelos dominantes. La internacionalización buscaría entonces difundir la propia especificidad reivindicando al tiempo el valor

universal de esa diferencia, la globalización partiría de la disolución de su singularidad y ofrecería una imagen de cultura alienada por las imposiciones de los centros internacionales de decisión (Ibídem: 15-16).

Si la internacionalización ejemplificaría los procesos que enfrentó la narrativa latinoamericana de los sesenta, la globalización sería el telón de fondo de gran parte de la producción del cambio de siglo. Este recorrido conceptual hablaría, en todo caso, de procesos diversos, producto de unas circunstancias concretas que explicitan distintas fases en el estado del campo literario. Para Carlos Cortés, «con el *boom* muere la literatura universal y nace la literatura global» (2002: 47), que para él, recordemos, supone además un tránsito determinado por la venta antes que por aspectos ligados a la literariedad. La universalidad se convertiría ahora en el modelo establecido por unos centros de legitimación que privilegian cuestiones relacionadas con la fácil circulación; se accedería, así, a la internacionalización haciendo de la universalidad una actitud homogeneizadora o adoptándola como modelo estético una vez alcanzado un lugar privilegiado en el espacio internacional. Gerardo Mosquera (2001) define lo universal en términos de una especie de inglés o lengua franca que permitiría la comunicación entre determinados miembros de una comunidad o grupo con normas propias encargado de custodiar el capital simbólico, apuntando así hacia la cuestión de la hegemonía, base de muchas de las definiciones de lo universal. Afirma Judith Butler:

La cuestión de la universalidad ha emergido tal vez más críticamente en aquellos discursos de la izquierda que advirtieron el uso de la doctrina de la universalidad al servicio del colonialismo y el imperialismo. El temor, por supuesto, es que lo que es nombrado como universal es la propiedad parroquial de la cultura dominante, y que «universabilidad» es indisociable de expansión imperialista (2004: 21).

Aunque volveremos sobre las implicaciones de este concepto, cabe preguntarse ahora si la fuerza con que se retoman estos términos en el marco de los debates que toman por objeto la literatura latinoamericana de entresiglos, no responde al modo en que esta persigue (re)aparecer a partir de los noventa -y de hecho lo hace, en el caso de Bolaño-, en un escenario internacional en que no figuraba desde los tiempos del *boom*. Las condiciones en que se produjo la internacionalización de esta narrativa y, sobre todo, la cristalización del megarelató de América Latina en que derivó, configurando un horizonte de expectativas desde el que leer y pensar la literatura del subcontinente, impulsan la carta de presentación de una narrativa que, como la de los noventa, se articula desde el reclamo de un espacio propio distinto al anterior, de una imagen diferente a la que los espacios dominantes en el espacio mundial poseían de ella.

No obstante, resulta imperativo plantearse qué implicaciones posee la conversión de un paradigma de lectura en único modo de acercamiento a una literatura; Graciela Montaldo se pregunta «cómo un saber crítico puede ponerse en el lugar de “el mundo” y mirar o leer desde allí», calificando esta práctica como una ficción de lugar (2006: 260), que reproduciría una relación de poder similar a la que estableció la nación en la modernidad: «La postulación del “mundo” hoy es tan funcional a la cultura dominante (el Mercado y sus instituciones) como lo fue en el siglo XIX la de “nación” (el Estado y sus instituciones)» (Ibídem: 262). La literatura mundial, en el marco de la globalización del presente, reproduciría, entonces, las dinámicas de internacionalización y transnacionalización que atraviesan el campo literario y académico actual<sup>39</sup>:

De tanto en tanto, y en ciclos cada vez más cortos, los círculos académicos metropolitanos lanzan una nueva teoría o modelo interpretativo de la literatura, la cultura o la realidad social de intención totalizadora (...). No importa la novedad, la seriedad o la pertinencia de dichas teorías, las leyes del mercado académico transnacional nos obligan a todos –y muy particularmente a quienes trabajamos desde o sobre la periferia– a involucrarnos en los temas, modelos o agendas propuestos. A entrar en el juego, en un juego que reproduce el juego de la literatura mundial (Trigo, 2006: 89).

«Casa de los espejos que el mercado editorial ha inventado» (Palou, 2006: 307), la literatura mundial dibuja un espacio de relaciones compuesto por un centro hegemónico poseedor y dador de capital simbólico que determina la visibilidad o invisibilidad de las propuestas según el grado mayor o menor en que estas reproduzcan los patrones determinados por aquel. Es por ello que, para Palou «resistir al mercado es hoy resistir a la llamada literatura mundial» (2006: 316), a la entrada en unas lógicas que tienen su origen en la transnacionalización de los mercados que, con la globalización como telón de fondo, impulsan las políticas neoliberales.

Central en un debate en el que es referencia ineludible, la de Pascale Casanova ha sido, quizá, la propuesta más mencionada y examinada. Sobre la base de los presupuestos articulados por Pierre Bourdieu para el campo literario, su República Mundial de las

---

<sup>39</sup> Los estudios de Abril Trigo, Hugo Achúgar o Heike Scharm incluidos en el volumen coordinado por Sánchez Prado (2006), así como el suyo propio, hacen hincapié en el papel determinante que la academia tiene en la conformación y perpetuación del debate de la literatura mundial. Así, Achugar afirma que «este debate de hoy acerca de la “literatura mundial” es producto (...) del momento histórico que vive la clase media académica en partes de Occidente y algunas de sus periferias» (2006: 209). Sánchez Prado, por su parte, insiste en los posicionamientos de estos núcleos académicos en el propio debate del que participan; esto es, es el modo en que las academias europeas o estadounidenses articulan institucionalmente la literatura hispanoamericana el que marca las directrices de esta conformación a nivel mundial, con las consecuentes implicaciones que se derivan de ello.

Letras habla de una concepción de la literatura como un mundo<sup>40</sup> en el que se producen unos intercambios de bienes simbólicos regidos por lógicas propias; estas determinan, así, la ubicación central o periférica de cada manifestación cultural, y el valor asignado a cada una de ellas. «Línea o punto que mide la distancia que tienen las obras con un centro que es el que les otorga presente literario» (Casanova, 2006: 68), el Meridiano de Greenwich de la literatura, especie de cronómetro estético que Casanova emplaza en París, vendría a disponer las ubicaciones que las obras ocupan en la República Mundial de las Letras, convirtiéndose, en palabras de Abril Trigo, en

un espacio de mediación entre la literatura y la realidad social dedicado exclusivamente a temas, debates e invenciones de índole específicamente literaria; un espacio relativamente autónomo de lo político donde los conflictos políticos, sociales, nacionales, de género y de etnia serían refractados, diluidos, deformados o transformados en formas literarias y de acuerdo a la lógica de la literatura; un mercado donde se intercambian bienes no mercantiles dentro de una economía no-económica regulada por los valores estéticos modernos (el meridiano de Greenwich) (2006: 95).

El tinte centralista del modelo de Casanova, derivado de la articulación de un centro occidental desde el que contemplar la totalidad de la literatura<sup>41</sup>, apunta, como señala Sánchez Prado (2006), hacia un aspecto de la literatura mundial explicitado en la propuesta de Richard Moulton. El crítico inglés distingue entre la literatura universal, suma de todas las literaturas, y la visión nacional de esta, esto es, el acercamiento a esta literatura universal desde determinado punto de vista, que constituiría lo que para él sería la literatura mundial: «Universal Literature can only mean the sum total of all literatures. World Literature, as I use the term, is this Universal Literature seen in perspective from a given point of view, presumably the national standpoint of the observer» (1911: 6). Esta concepción de la literatura mundial podría engarzarse en la línea propuesta por David Damrosch, para el que «World Literature is not an infinite ingraspable canon of Works but rather a mode of circulation and of Reading, a mode that is as applicable to individual Works as to bodies of material» (2003: 5). Ahora bien, la definición de Damrosch apunta hacia ciertas zonas que es necesario clarificar:

I take World Literature to encompass all literary Works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (...) In its most expensive

---

<sup>40</sup> Este rasgo se repite en muchas de las teorías que tienen por objeto la literatura mundial; resultaría interesante analizar las implicaciones que posee ese carácter geográfico en las propuestas sobre literatura mundial. Recordemos cómo Graciela Montaldo advertía sobre lo funcional que este modelo de mundo resulta para el Mercado y sus instituciones, poseyendo entonces implicaciones que apuntan hacia el establecimiento o perpetuación de ciertas relaciones de poder.

<sup>41</sup> «La *Republique mondiale des Lettres* es un espacio sumamente centralizado, solo capaz de reconocer un tiempo, un espacio, una modernidad y una norma. El resto es *écart*, y a la vez, *à l'écart*: desviación al margen de la historia» (Ette, 2015: 339).

sense, World Literature could include any work that has ever reached beyond its home base, but Guillén's cautionary focus on actual readers makes good sense: a work only has *effective* life as World Literature wherever, and wherever, it is actively present within a literary system beyond that of its original culture (Ibídem: 4).

En la construcción «*all literary Works*» reside la crítica que hacia su modelo de literatura mundial han dirigido autores como Sánchez Prado (2018) y Sarah Brouillette (2017); ambos coinciden en señalar el excesivo optimismo de Damrosch al igualar las posibilidades de circulación de todas las obras. Aludiendo a los escritores mexicanos que constituyen el eje central de su análisis afirma Sánchez Prado:

Most of the writers studied here are part of world literature, due to their complex and sophisticated engagement with currents from around the world, but their work lacks meaningful circulation (or sometimes any circulation at all) outside the realm of the Spanish language (2018: 14).

Para Brouillette, la propuesta de Damrosch, al obviar ciertos condicionamientos concretos de la producción material de las obras, conduciría incluso hacia una fetichización de las obras muy coherente con el modelo capitalista: «Indeed Damrosch's own Project of insisting that every literary work is unique, and that every act of consumption of a literary work is irreducible to any other, is highly compatible with contemporary capitalism's fetish for particularity and diversity» (2017: 94).

Para la crítica, la literatura mundial responde indiscutiblemente a los vaivenes del mercado, del que forma parte ineludible y cuyas relaciones de dominación reproduciría en sí misma: «world literature is a consumable commodity constrained by market demand. It is rather the whole system of literary production is fundamentally determined by unevenly developed capitalist social relations» (Ibídem: 93). Este aspecto es fundamental en cuanto señala el modo en el que tienen lugar unas relaciones de producción tradicionalmente desiguales. Es por ello que, como señalaba Butler, la cuestión de la universalidad ha suscitado reacciones en aquellos espacios subyugados por los modelos dominantes: la concepción moderna del mundo tiene su origen en la racionalidad euro-norteamericana dominante, que gestó la concepción de un mundo en el que, si América Latina participaba del capitalismo, lo hacía en calidad no de productor sino de mano de obra, aspecto directamente traducible a lo cultural. Respecto a los modelos dominantes de la literatura mundial Sánchez Prado afirma: «Latin America's woefully inadequate representation in most transnationalist models of world literature derives from a one-dimensional portrayal of its role in the international division of intellectual labor» (2018: 187). En su estudio de 2006, el crítico ya había llamado la

atención sobre la casi total ausencia de la literatura latinoamericana en los modelos de literatura mundial:

Las interpretaciones y los silencios de modelos como los de Moretti y Casanova tienen mucho que decirnos de la conflictiva relación entre las articulaciones históricas específicamente nacionales de la literatura latinoamericana y su circulación en el mercado transnacional de bienes simbólicos (2006: 30).

La literatura mundial concebida en los términos de Casanova reproduciría así las relaciones de dominación que impiden que las condiciones de circulación y distribución de las obras se den en términos igualitarios y equitativos. Ahora bien, no se trataría de suponer que las desigualdades económicas se traduzcan directamente en el ámbito literario, tal y como le replica Efraín Kristal (2006) a Franco Moretti, lo cual incidiría en la perpetuación de estas lógicas<sup>42</sup>; la solución pasaría por reconocer que el concepto de *una* literatura mundial resulta inoperativo y reduccionista, en cuanto obvia las condiciones concretas de cada uno de los marcos nacionales en los que se producen las ficciones, que determinan irremediablemente los modos en los que circulará en el ámbito de lo mundial:

My change in perspective suggests that, when writers cannot assume they will be translated into other languages, they can still be writing works of world literature, because a worldwide circulation of form exists that is far more complex than the one derived from mainstream editorial and translation practices and ideologies (2018: 14)<sup>43</sup>.

La articulación de la literatura mundial como modo de circulación y lectura esboza algunos de los factores determinantes en los procesos que enfrenta, en el presente, el campo literario, contenidos en las lógicas que guían la introducción de una obra en un espacio en el que ser percibido de una forma concreta. El mexicano Pedro Ángel Palou incide sobre este punto, reorientando la pregunta sobre cuándo podemos hablar de literatura mundial hacia un «¿desde dónde?», que él sitúa «no desde la producción, creo, sino desde condiciones similares de recepción del texto literario» (2006: 309). Concluye apuntando hacia donde nos conduce inevitablemente este debate retomado en el contexto que nos ocupa: La literatura mundial es un efecto de lectura, es un efecto –hoy en día más

---

<sup>42</sup> Afirma Kristal:

Las fórmulas que Moretti reconoce como novedosas en la literatura latinoamericana no se desarrollaron en la periferia como una adaptación de ciertas formas provenientes del centro sino como un proyecto literario autóctono que obedece a imperativos locales y que produjo soluciones nativas cuyo impacto internacional transformó el repertorio de posibilidades literarias en la literatura de lengua española desde los comienzos del siglo veinte; y dicho impacto se generalizó paulatinamente en la literatura mundial (2006: 108-109).

<sup>43</sup> Antes ha afirmado: «Mexican world literature does not encompass “the whole world” because it does not have the necessary access to cultural networks and capital to do so» (2018: 14);

que nunca- de mercado» (Ibídem: 313). Lo que parece evidente es que no pueden obviarse las condiciones concretas en que se produce el propio concepto de literatura mundial<sup>44</sup>; así, Brouillette afirma que el momento actual de la literatura mundial es «a moment of purportedly global circulation that is really a moment of uneven distribution of the agency and ability to be an author and of uneven access to reading materials and to the means of publication» (2016: 104).

En su reciente estudio, Ignacio Sánchez Prado (2018) llama la atención sobre cómo «literatura mundial» aparecía entrecomillado en el título de su volumen de 2006, gesto con el que pretendía reseñar el hecho de que este sintagma remite no a un objeto de existencia material sino a una construcción, producto de un contexto determinado. Lo que el crítico defiende en su libro de 2018 es cómo la literatura mundial sirve para analizar y presentar las condiciones en que se producen determinados debates, antes que como herramienta de análisis de lo intrínsecamente literario o como modo de conformación de un canon determinado. La literatura mundial hablaría, así, de las condiciones de materialidad que la hacen emerger en un momento determinado; este es el acercamiento que consideramos más productivo, y que determina que nos hayamos detenido en un debate que ayuda a destrabar cierto contexto en cuanto habla de las circunstancias que lo impulsan. Consideramos que enfrentar el análisis de la narrativa de entresiglos desde los modelos hegemónicos de la literatura mundial resulta en lecturas que reproducen la subalternidad de una América Latina que buscaría en exclusiva, con las formas literarias o culturales que gesta, participar del tan ansiado festín de lo universal:

My approach also calls for a reconception of the ways in which Latin America participates in world literature without conforming to the stereotypes at work in world literature theories with respect to particular regions. It also requires moving beyond the thesis of Latin America's desire to participate in Western culture (Sánchez Prado, 2018: 190).

Esto nos parece fundamental, en cuanto apunta hacia la razón principal que impulsa a muchos de los autores de entresiglos a desbancarse del «repertorio simbólico» mundialmente reservado o asignado a la literatura latinoamericana, producto de la presencia de esta en un espacio internacional que la concibe deudora de una ontología esencialista. Es por ello que Sánchez Prado propone la idea de una «national world literature», esto es, de un acercamiento a este debate desde las condiciones concretas de

---

<sup>44</sup> «World literature require us to be conscious of the materiality of its production. It is the product of concrete cultural labor –including material practices of translation, cultural contact and publishing– that must be accounted for their full historicity» (Sánchez Prado, 2018: 15).

cada uno de los países, que marcaría una vía alternativa a los dos enfoques dominantes: por un lado, el que se centra en el modo en que las tradiciones centrales influyen en los espacios periféricos y en cómo estos circulan en el centro y, por otro, el que opone una serie de cosmopolitismos alternativos a un mundo configurado por y desde el mercado. De ahí surge su propuesta de un «Strategic Occidentalism»: «I use the category “strategic Occidentalism” to name the concrete engagements that Mexican writers constructed with Western literature -insofar as Mexican world literature remains firmly grounded in the European and the transatlantic» (Ibíd.: 185). A partir de aquí el crítico analiza tres momentos de la ficción mexicana -los conformados por Sergio Pitol, el *Crack* y Carmen Boullosa, Cristina Rivera Garza y Ana García Bergua- que tienen en común la configuración de estéticas cosmopolitas que, en un momento atravesado por las lógicas mercantiles del neoliberalismo, buscan trizar los modelos dominantes de la cultura nacional, reescribiendo el rol que le ha sido asignado desde los modelos de la literatura mundial. Sánchez Prado reseña algo fundamental cuando, siguiendo la propuesta de Brouillette, afirma que su reticencia hacia modelos como el de Casanova

derives from resisting the description of the literary system as an inherently autonomous space accessible to global writers «through the willing absenting of themselves from national imperatives, and an embrace of the aesthetics of international modernism». In Brouillette’s account, by contrasting an engaged avant-garde that resists commercialization and «world-readable» works that give in to the market, both English<sup>45</sup> and Casanova «offer a description of the system that is a form of resignation to its ostensible authority» (2018: 89).

La oposición estética versus mercado no sólo sería para Brouillette inoperativa en tiempos de neoliberalismo, sino que, además, habría sido utilizada en muchas ocasiones en sí misma como estrategia de mercantilización. Cuando analiza el momento relativo al *Crack*, Sánchez Prado reconoce que algunos de los escritores de este grupo desarrollaron escrituras orientadas, en diversos modos, a una mayor difusión y distribución comercial; así todo, el valor de su propuesta residiría, para el crítico, en la redefinición de la escritura literaria latinoamericana en cuanto abre nuevas vías en el debate de la literatura mundial exhibiendo su posicionamiento en el mercado, esto es, evidenciándolo como lugar de enunciación y marco estético en tiempos de un neoliberalismo que hace imposible defender la plena autonomía de lo literario. Es por ello que, para Emilio Sauri:

As contemporary discussion of the «problem» of world literature demonstrates, the artwork’s autonomy is already a question of what the movement of literary forms and

---

<sup>45</sup> El autor alude al modelo de «Economy of Prestige» propuesto por James English.



genres across space and time might tell us about the political and economic inequalities that have marked the world system for some time now (2017: 52-53).

Ahora bien, resulta fundamental reflexionar sobre la dicotomía desde la que suele enfrentarse la lectura de parte de la narrativa de entresiglos: la de una literatura «fácil», eso que Brouillette siguiendo a Walkowitz's denomina «born translated», en cuanto «works of contemporary world literature “anticipate their own future in several literary geographies” (Walkowitz's, en Brouillette, 2016: 96)», opuesta a otra compleja, que renegaría de los flujos hegemónicos dictados por el mercado. No obstante, «even when their Works is highly critical of capitalism it is still available for consecration within the market» (Brouillette, 2016: 103). Esto es, publicar, en el presente, no escapa al sistema económico del que forma parte, y pensar lo contrario ocultaría las implicaciones que ello posee en diversos sentidos. Si señalamos esto es porque, entonces, nos parece que carece de sentido emitir juicios de valor sobre las ficciones según estas circulen por uno u otro canal, o según desplieguen unas u otras estrategias para lograr insertarse, o posicionarse, en espacios de circulación. Más bien habría que analizar los modos en que dichas ficciones dialogan con las condiciones materiales en que se producen. En este punto confluyen el estatuto adquirido por América Latina en los debates sobre la literatura mundial, la reciente propuesta de Sánchez Prado sobre un enfoque nacional de esta y los modos de producción y recepción de la narrativa de entresiglos.

Estas ficciones reflejan, así, las nuevas dinámicas que rigen el espacio de lo literario, dando cuenta de la «interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados» que la globalización neoliberal motiva y que determina en gran medida las particularidades de unos espacios ya no definidos desde la pertenencia o la inmanencia de la tradición (Gómez y Mendieta, 1998: 11) sino desde las relaciones que estos mantienen con un mercado cuyos vaivenes se dejan sentir ahora en los presupuestos de la producción cultural. Uno de los protagonistas de *Los impostores* (2002) del colombiano Santiago Gamboa (1965) vive en París «a pesar de haber nacido en Bogotá» (15), del mismo modo que Nelson Chouchén, otro de los personajes de la novela, de origen peruano, reside en Austin donde es profesor universitario. Ambos, así como Klaus, otro de los «impostores», filólogo y profesor en Hamburgo, viajarán a Pekín, donde esperan desarrollar existencias alternativas a las que poseen en sus lugares de origen. En *El síndrome de Ulises* Gamboa retoma algunos de estos temas mediante la vida de un joven colombiano aspirante a escritor que convive con otros muchos inmigrantes ilegales en el

París de los noventa, materializando espacios alternativos que difieren de los de esa urbe que fue símbolo y meca de la intelectualidad y el romanticismo en el pasado reciente. El mexicano Alberto Ruy Sánchez recrea en *Los nombres del aire* escenarios y atmósferas marroquíes conduciendo a su protagonista, Fatma, por los recovecos de la «ciudad amurallada de Mogador» (1996: 21), y los personajes de los relatos de *Los amantes de Todos los Santos* del colombiano Juan Gabriel Vásquez transitan diversas ciudades de Bélgica y Francia. En *El libro de Esther* de Juan Carlos Méndez Guédez el periodista Eleazar, cansado de su vida y su matrimonio ya roto, decide partir desde su Caracas natal hasta Tenerife, donde espera reencontrarse con su amor de juventud; allí se debatirá entre la nostalgia momentánea, encarnada en la omnipresencia del pasado, y la necesidad de superar el anclaje exclusivo del origen. La reflexión sobre una identidad alternativa que cuestiona ciertas aristas de lo nacional aparece también en la novela del autor *Una tarde con campanas* (2004); ahí, el joven narrador, hijo de una familia de inmigrantes venezolanos que llega a Madrid, describe la complejidad de estas pertenencias alternativas en estos términos:

Yo no entiendo por qué lloran...

Dicen que tienen nostalgia, que recuerdan aquello (así dicen siempre, aquello, para hablar de donde vivíamos antes), y que a pesar de todo somos de allá.

Yo esto lo entiendo menos que nada. ¿Somos de allá? ¿Qué quieren decir con eso? ¿Es bueno, es malo? (2004: 55).

De un modo similar, el colombiano Pablo Montoya explora en *Cuaderno de París*, mediante reflexiones impulsadas por su tránsito por la ciudad francesa, la sensación de una extranjería deseada -«Hago el esfuerzo de perderme. A pedazos lo logro. Olvido a Funes y a Antunes y a todos los memoriosos» (2006: 80)- que tiene que ver con un nuevo sentido de lo nacional que aboga por habitar espacios liminares:

Lo había sido siempre. Un extraño en el vientre de mi madre (...). Incómodo entre los míos. Extranjero de mí mismo (...). Por un momento llegué a sentirme en casa. Una casa, como todas mis moradas, construida al lado de un barranco. (...) Ahí estábamos confundidos en la fila. Diferenciados en la nostalgia y el sueño. Pero hecho un solo hombre. Un hombre despedazado y sin tierra (2006: 25-26).

El colombiano Efraim Medina Reyes reúne, en *Técnicas de masturbación para Batman y Robin*, guías y ejercicios de comportamiento para desenvolverse en un espacio en que la pertenencia, como las relaciones sociales, se encuentran difuminadas. Así, «El aprendiz de foca. Un breve Manual de ejercicios y reflexiones para pasar en minutos de supercretino a hombre interesante» define su cometido como sigue: «El objetivo de este Manual es darte posibilidades de respuesta en un mundo donde hasta las presentadoras

de la tele imaginan *ser* y significar *algo*. Una foca es un cero que aspira a convertirse en *cero de neón* (otros lo llaman *cero iluminado*)» (2003: 217). En esta particular ficción, además, emerge ya «Ciudad Inmóvil», el espacio literario que conforma el autor, trasunto de Cartagena de Indias, que en su novela *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2004) se perfila como un lugar de tránsito:

Nunca voy a pensar que estoy del todo en Bogotá y tampoco regresaré a Ciudad Inmóvil para quedarme. Una y otra son una sola en mí y mientras pueda saltar entre ellas tendré una coartada. En Ciudad Inmóvil pensarán que busco algo y que quizá lo encuentre algún día. En Bogotá, por fortuna, nadie piensa en mí, a nadie le importa un carajo lo que haga» (2004: 170).

Los capítulos de esta novela aparecen fechados en diversas ciudades como Seattle o Londres; tras una breve discusión sobre distintas percepciones de Nueva York, la chica argentina con la que sale el protagonista le recrimina a este, Rep, que «sos un pobre boludo sin identidad». Es entonces cuando, tras recordar al pato Donald, Jimmy Hendrix, Superman, Prince, Michael Jackson, Marilyn Monroe, *Dimensión desconocida*, Clint Eastwood, John Cage o Rachel Welch, este afirma:

Puedo recordar mejor algunos capítulos de Hechizada que la historia de Ciudad Inmóvil y sé que Steve McQueen es mil veces más importante en mi vida que Simón Bolívar. No importa lo que diga mi pasaporte... mi ciudad está arriba y sus rascacielos acarician el rostro de Dios. Mi cultura está en mi mente y sus ensoñaciones, no en los libros de García Márquez (2003: 183).

Aquí se explicita el replanteamiento que hace el autor de lo nacional, a partir de un nuevo mapa referencial que tiene que ver más con las experiencias concretas de una época, que gestan un sentido alternativo de la pertenencia, que con sentidos heredados que se perciben ya caducos. Ahora bien, es necesario apuntar hacia otro aspecto fundamental: la mayor parte de los productos o referencias culturales a que alude Rep remiten a un cierto tipo de occidentalismo muy identificable. Ello nos resulta interesante en cuanto dejaría ver cierta orientación o conexión con espacios muy referenciados de circulación.

Rodrigo Fresán emplaza su novela *Mantra* en «Tenochitlán (a.k.a) México D.F. (a.k.a) Ciudad de México (a.k.a) Distrito Federal (a.k.a) D.F» (2001: 236); en ella, uno de sus narradores, un niño argentino, reconoce cómo desde joven, «comencé a creer más en México que en mi hoy inexistente país de origen» (Ibidem: 54). Este país no es otro que el mismo que en el relato «La vocación literaria», incluido en *Historia argentina*, hace desaparecer un escritor desde la pantalla de su computadora: «*Argentina*, leí. *Delete* obedeció la tecla. La vi desaparecer ante mis ojos cansados, la veo saliendo a tomar el té con la Atlántida, con la Ciudad de los Césares, con Eldorado» (2003: 223). Cuando, tras

ello, este personaje revisa la entrada del diccionario que debería devolverle la definición de su país natal, comprueba que esta ha sido radicalmente eliminada, y se acuesta tranquilo «sabiendo que de aquí en más el nombre de mi ahora inexistente país de origen será reconocido, apenas, como la primera luz de cientos de amaneceres o como la iluminación artificial de un sueño recurrente con avión en caída libre» (Ibídem: 224). Andrés Neuman, que había cartografiado su país natal en *Bariloche* (1999) y reflexionado sobre su estirpe transatlántica en *Una vez Argentina* (2003), inventa en *El viajero del siglo* Wandenburgo, «ciudad móvil sit. Aprox. Entre los ant. Est. De Sajonia y Prusia. Cap. Del ant. Principado del m. nombre. Lat. N y long. E indefinidas por desplazamiento» (2009: 13). Gran parte de las reflexiones de este autor giran en torno a la experiencia de la migración como motor de la escritura, que haría de la patria una búsqueda:

El emigrante ha ganado lo mismo que ha perdido: el sentido de pertenencia. O, dicho de otro modo, el sentido de la patria como algo natural. Así la patria puede convertirse en una búsqueda, en una futura construcción literaria, en una ficción íntima. Me gusta recordar el consejo de Simone Weil para habitar una ciudad: «arraigarse en la ausencia de lugar» (2011: 202).

Si Ignacio Padilla, como su compañero de movimiento Jorge Volpi, traslada, en *Amphitryon*, a sus personajes a la Alemania nazi<sup>46</sup>, Leonardo Valencia emplaza *Los desterrados* en la Roma de comienzos del siglo XX que asiste al ascenso fascista<sup>47</sup>. En el prólogo a la reedición de la novela del ecuatoriano en 2012, el peruano Fernando Iwasaki, tras aludir a los escenarios en los que esta transcurre afirmaba: «y aquí viene la sempiterna polémica: ¿entonces por qué en Italia y no en Ecuador? ¿Por qué la novela tiene como protagonista a una familia romana y no a una familia cuencana?». Tras ello, inserta la novela de Valencia en la tradición cosmopolita latinoamericana desarrollada por autores como Octavio Paz, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o Sergio Pitlor, Hermanándola con escritores de su generación como Iván Thays, Jorge Volpi, Edmundo Paz Soldán y Mario Bellatín, concluyendo:

Los nuevos lectores de *El desterrado* tienen que saber que están ante una novela que reflexiona con lucidez sobre el desarraigo, que bebe de los clásicos que han escrito desde el exilio y que a través de los manantiales del destierro nos sumerge en el gran torrente de la literatura universal (20123: 16)<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> La nota del editor que abre la novela especifica que esta transcurre en Austria, Polonia y Serbia.

<sup>47</sup> Guadalupe Nettel (2009), en una reseña a la novela *El comienzo de la primavera* de Patricio Pron, que narra el viaje de un joven argentino hacia Alemania en busca de un profesor cuya obra quiere traducir, señala una tendencia en las letras hispánicas conformada por escritores que emplazan sus tramas en la Europa del siglo XX, en torno a la Segunda Guerra Mundial.

<sup>48</sup> Iwasaki escoge, además, para su prólogo, el siguiente epígrafe tomado de Ovidio: «Nobis habitabitur orbis ultimus, a terra terra remota mea» («Habitaremos la región más alejada, ¡ay! De mi tierra una tierra remota»).

En otro momento, Fernando Iwasaki (2004) ya había aludido a la multiplicidad de escenarios que caracterizaba a la narrativa latinoamericana de entresiglos, evocando la Alemania de Volpi o Padilla, los emplazamientos estadounidenses de algunas novelas del boliviano Edmundo Paz Soldán, la literaria región de Busardo del peruano Iván Thays, el Japón de Mario Bellatín o el tránsito de Fresán por espacios tanto mexicanos como ingleses entre muchos otros<sup>49</sup>. David Miklos, en el «Prólogo» a *Una ciudad mejor que esta* (1999), antología de relatos de autores mexicanos nacidos en 1960, señalaba que aquello que le llamaba la atención de las ficciones que había compilado era, además de la ausencia generalizada de crítica política, social o económica, el hecho de que «se evita casi toda referencia a “lo mexicano”» (1999: 14). Si su selección tenía como hilo conductor las ciudades que habitan los imaginarios de estos autores (Ibíd.: 12), estas parecen prescindir de cualquier aspecto que tenga que ver, en algún sentido, con el origen, que se desdibuja entre la Salamanca de Jorge Volpi, el Madrid de Guillermo Fadanelli, el Berlín de Javier García Faliano, la Mongolia de Pablo Soler Frost o El Cairo de Bellatín. Santiago Gamboa, en su intervención en el I Encuentro de Escritores Latinoamericanos organizado por Seix Barral, celebrado en Sevilla en 2003, señalaba, entre aquello que detectaba en la «nueva» literatura:

Es palpable un expreso deseo por sacar las ficciones hacia territorios nuevos, conquistando geografías diversas. Una novela mexicana, por poner un ejemplo, puede no transcurrir necesariamente en México. Hay escenarios asiáticos o africanos, europeos o norteamericanos, conviviendo con los escenarios tradicionales de la literatura del continente, y esto en aras de un cosmopolitismo que acepta y reúne todas las tradiciones, todos los espacios, todas las historias (2004: 81).

En el «Prólogo» que inaugura *Palabra de América*, el volumen que recoge las ponencias de los diversos autores que participaron en este encuentro, Guillermo Cabrera Infante, presidente del jurado que otorgó el Premio Biblioteca Breve a *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, relataba cómo cuando leyó por primera vez el manuscrito del mexicano «creí que el autor era alemán, tal era su mimetismo» (2004: 10). El cubano reivindicaba la opción de Volpi de «desentenderse no sólo del peso específico (ya estoy hablando como escribe Volpi) del español, sino hacer que sus personajes tengan otras lenguas maternas,

---

<sup>49</sup> El autor se refiere, además de a las ya citadas *En busca de Klingsor* y *El fin de la locura* de Volpi y *Amphitryon* de Padilla, a *La materia del deseo* de Paz Soldán, *El viaje interior* de Thays, *Mantra* y *Jardines de Kesington* de Fresán, *El jardín de la señora Murakami* y *Shiki Nagaoja: una nariz de ficción* de Bellatín (Iwasaki, 2004: 119-120).

otras nacionalidades» (Ibídem: 11), concluyendo que esta novela inauguraba nuevos rumbos para la literatura en español.

Ana María Guasch (2004), en un ensayo sobre el arte latinoamericano reciente, distingue varias fases de la identidad en cuanto conformadora de distintos estadios culturales. Para la autora, el período de poscolonialidad y posmodernidad se caracterizaría por la reivindicación de una pluralización que busca reflejar las complejidades y contradicciones frente a cualquier intento de homogeneización cultural, propio de momentos de colonización y dominación. Para ello, surgiría un «Nuevo Internacionalismo», que habla los lenguajes del internacionalismo incorporando, además, las narrativas locales, entre las que se contaría la latinoamericana; un buen ejemplo de ello sería el modo en que el peruano Fernando Iwasaki titula uno de sus ensayos: «Mi poncho es un kimono flamenco». La autora señala cómo este mapa cultural determina que el viaje o el nomadismo de los artistas se erijan en modos de reivindicación cultural, en cuanto permitirían al artista diaspórico poder «vivir en los bordes»:

Permaneciendo en el borde, nos dice Bhabha, el emigrante es invitado a intervenir activamente en la transmisión de la herencia cultural o «tradición» mucho más que a aceptar «pasivamente» sus venerables ancestros. Lo cual hace posible que el reconocimiento heredado pueda ser reinscrito con nuevos significados (Ibídem: 70).

Esta parecería ser la opción que guía muchas de las propuestas a que hemos aludido, en el sentido en que «reflejarían la pluralización de relaciones políticas, económicas y culturales internacionales así como las contradicciones y conflictos que emergen en este proceso de pluralización» (Guasch, ibídem: 71). El modo en el que la inserción de lo propio, o lo que la autora denomina narrativas locales, tiene lugar en términos de un cosmopolitismo que se percibe no sólo enriquecedor sino necesario, engarza con aquello que hemos señalado en torno a la presencia de esta literatura en el marco mundial. Damrosch afirma que «Foreign Works have difficulty entering a new area if they don't conform to the receiving country's image of what the foreign culture should be, and the difficulties become all the greater if a work doesn't seem useful in meeting local need abroad» (2003: 117). Ahí radica la articulación de este marco estético que hace de determinadas ciudades latinoamericanas el emblema de una globalidad que contrasta con el modo en que aparecen en otras ficciones, que reproducen la imagen de ciudad atravesada por múltiples lógicas y dinámicas ancladas en sistemas premodernos. Guasch afirma que en el contexto de este Nuevo Internacionalismo, «la marginalidad cultural, como sostiene Jean Fischer, ya no sería un problema de invisibilidad, aunque sí de exceso

de visibilidad en términos de leer la diferencia cultural como algo fácilmente mercantilizable» (2004: 71), aludiendo a cómo estas actitudes podrían derivar en una homogeneización cultural que se encuentra en sintonía, de nuevo, con los dictados de los centros hegemónicos.

Todo esto implica, por tanto, la participación de un espacio global que, en unos términos determinados sobre todo por el modo en que a él se accede, posee sus propias leyes. La lógica que rige las dinámicas del mercado transnacional por el que circulan las ficciones puede entenderse a la luz de los presupuestos enunciados por la teoría del canon, que distingue entre un centro identificado con lo «canónico» y una periferia a la que es desterrado todo aquello no considerado como tal por la fuerza superior de la institución (Kermode, 1998). Esa institución, intercambiable en nuestro contexto por el término mercado, academia, editoriales, educación, etcétera, «otorga una legitimidad a los individuos que pertenecen a ella y acepta sus actos interpretativos si coinciden con los paradigmas de análisis por ella dictados» (Gómez Redondo, 2008: 476), y se erige en filtro ordenador de las posiciones que se ocupan en el espacio internacional: «En la medida en que la globalización se ha desarrollado, esencialmente, como instrumento de articulación de mercados capitalistas, la rentabilidad económica (...) se convierte en criterio fundamental para la inclusión o exclusión en las redes globales» (Castells, 2000: 6). Castany Prado (2007) refiere al modo en que, en ocasiones, la superación de lo particular se encuentra orientada a una universalidad que tiene que ver con el deseo de acceder a un canon central o hegemónico. El crítico reflexiona sobre las implicaciones que este proceso adquiere en el contexto del presente:

Junto con este «posnacionalismo» casi inherente a la actividad literaria nos hallamos con un proceso de globalización del mercado literario que ha llevado a muchos autores a adaptar la forma y el contenido de su escritura para poder ser leídos-comprados por un lector implícito mundial no adscrito a una cultura particular. De este modo, aquellos autores que no aspiran solo a hacerse un lugar en el mercado literario nacional sino también en el mundial, buscan «mundializar» su modo de escribir dando así lugar a numerosas reflexiones, intuiciones e imaginaciones de corte posnacional... La literatura sería, pues, escenario y actor privilegiado de este debate entre las antiguas fórmulas nacionalistas, las propuestas identitarias posnacionales y las transformaciones que se han ido produciendo en la realidad (166)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Para Cristóbal Pera (2012) Jorge Volpi ejemplificaría de forma elocuente la aspiración a la mundialización de su escritura, en el sentido enunciado por Castany Prado. Por su parte, el cronista argentino Leonardo Tarifeño, en una crítica en *Letras libres* a *Amphitryon* de Ignacio Padilla, afirmaba: «Su falta de identidad y ausencia de estilo son tan abrumadoras que hasta los jurados españoles llegaron a creer que “se trataba de una nueva obra de su compatriota el escritor Jorge Volpi” (*El País*, 10 de marzo)» (2000: online).

Si bien no se cuestiona la posibilidad de replantear literariamente las relaciones entre los territorios y las identidades mediante imaginarios que incluyan temáticas, escenarios o voces que disten del origen del autor, lo que sí ha suscitado diversidad de opiniones es el recurso a un programa estético adaptado o moldeado según los patrones dictados por lo internacional -en términos de Becerra (2014), la universalidad como disolución de lo particular en cuanto vía de acceso privilegiada a lo internacional-. Barrera Enderle (2002) sintetiza con el término «alfaguarización» la confluencia de los vectores literario y extraliterario en tiempos de reorganización del espacio de la industria editorial:

Tiene que ver con cierta regularización formal y distributiva que la literatura hispanoamericana ha experimentado en los últimos años y que invariablemente modifica el sistema literario, dándole al objeto literario una fuerte dosis de autonomismo que el capitalismo tardío ve como utilidad, pero que igualmente representa un espacio «de resistencia», si que todavía confiamos en el poder emancipador y descolonizador del arte (2002: online).

Rodrigo Fresán, en el ya aludido encuentro de escritores en Sevilla, aludía a algo similar cuando diagnosticaba la relevancia que había adquirido la novedad de la trama en la reciente literatura latinoamericana, señalando cómo estas «aparecen casi siempre contadas en una especie de monótono continental de traducción mundial» (2004: 66).

Tras ello, matizaba:

No quiero decir con esto que un escritor peruano tenga que sonar «peruano» o un escritor argentino tenga que sonar «argentino»; pero sí me gustaría poder reconocer a ciegas y con la punta de los dedos una textura, una estética, una visión del mundo en los libros de todos los jóvenes escritores latinoamericanos del mismo modo que la reconozco en William Faulkner, en Marcel Proust, en John Cheever, en Vladimir Nabokov o en Bob Dylan (Ibídem: 66).

Cuando Guerrero analiza el modo en que el nomadismo se imprime en las escrituras de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa replanteando los vínculos entre literatura y nación por vías de un imaginario de la frontera, el extremo y el confín (2018: 150), concluye cómo lo nómada para estos autores es, antes que un modo de emplazarse en el campo transnacional, «una postura literaria que permite marcar distancias y gestionar críticamente una identidad para-nacional, dibujando mapas culturales alternativos que ya no obedecen a geografías tradicionales» (150)<sup>51</sup>. Ambos autores cuestionarían, para el crítico, los fundamentos que sostienen tanto ciertos paradigmas occidentales como la propia alteridad latinoamericana, reabriendo el debate de lo nacional en tiempos de

---

<sup>51</sup> Antes ha sentenciado Guerrero: «De ahí que ni en el fondo (ni en la forma) pueda asociarse el nomadismo de Bolaño y Rey Rosa a la vieja reivindicación latinoamericana de ocupar un sillón en la República Mundial de las Letras» (2018: 149).



globalización. Hemos señalado cómo Becerra (2014) llama la atención sobre la recurrencia de ciertos diagnósticos que se han hecho de la literatura latinoamericana de entresiglos, en términos de una desterritorialización, globalidad o heterogeneidad que exige, en todo caso, el desdibujamiento de lo propio entendido en un sentido limitador. Ahora bien, como recuerda el crítico:

Para sustituir una ontología de la identidad por otra de la no-pertenencia, no basta con chasquear los dedos y hacer desaparecer con ese gesto Latinoamérica: eso sí que sería realismo mágico. Me parece que encontramos aquí más bien despliegues tácticos individuales (2014: 287).

Este debate posee relevancia en cuanto tiene incidencia en el modo en que se configuran ciertos imaginarios de este momento. Hemos señalado cómo con los noventa adviene un cambio de paradigma que se refleja directamente en la percepción del estado terminal de un sentido tradicional de las identidades nacionales. Ello implica un reordenamiento del espacio político-económico, que adquiere reflejo directo en los mapas culturales, modificándose las dinámicas por las que se rigen las manifestaciones artísticas del presente y otorgando nuevos sentidos a una universalidad que, como carta de presentación en el espacio global, se ve exigida de despojarse de lo autóctono: la adquisición de capital simbólico —en el sentido enunciado por Bourdieu— pasaría, entonces en muchos casos, por el alcance de una visibilidad administrada por los flujos del mercado. García Canclini (2000) señala como una de las tendencias de la situación latinoamericana respecto a las industrias culturales y la globalización la pérdida de capacidad de la producción endógena, que subyuga el mercado regional y nacional a los vaivenes de los grandes centros internacionales. Así, podría afirmarse que la articulación de algunos de los imaginarios de esta narrativa de entresiglos poseería una estrecha relación tanto con la posición o el lugar desde el que se proyectan como con aquel que se pretende alcanzar, considerado más propicio en sentido económico, literario, social o editorial<sup>52</sup>. Apunta Sánchez que «la desterritorialización de la cultura que corresponde a los nuevos tiempos tecnológicos y políticos está creando una vanguardia internacionalista, muy apta para funcionar en el mercado global» (2009:22), que hablaría, entonces, del modo en que el mercado mundial impone ciertas condiciones a los

---

<sup>52</sup> Hemos analizado en apartados anteriores cómo el programa literario de autores como Jorge Volpi o Paz Soldán varía en función de aspectos que en algunos casos parecerían tener una causa de origen extraliterario: «El imperio que conquista con una primera invención sólo se refuerza mediante una continua adaptabilidad a las variaciones, jugando coordinadamente su prestigio conquistado con la elasticidad de su adaptación al cambio» (Rama, 2005: 200).

repertorios estéticos. Franco Moretti señala cómo con el establecimiento del mercado literario internacional se produce la transición de la divergencia -aquello que predominaba antes del siglo XVIII, momento en que convivían diversas culturas locales- a la convergencia -producida por la uniformización impuesta por el mercado-; Moretti afirma que esta última «aparece en la vida literaria *exactamente al mismo tiempo que la difusión*» (2006: 53), en alusión a la reproducción de los patrones privilegiados por los centros dominantes en propuestas orientadas a la internacionalización. Esta supone, entonces, la puesta en marcha de una serie de estrategias de visibilización que tendrían impacto en unos imaginarios contruidos desde la aspiración a ese capital simbólico que otorgan los posicionamientos más centrales. Hemos aludido al modo en que muchas de esas propuestas reaccionan frente a ese exotismo en que cristaliza el *boom* dotado de un buen respaldo en lo que a capital simbólico respecta. Así, si buscan instalarse en la órbita del *boom* en lo que de marco de visibilización este aporta -manteniendo esa distancia de rescate a que referíamos-, lo hacen desde la negación, puesto que ello permite fraguar una postura vanguardista que otorga, como analizaremos, gran cantidad de ese capital. ¿Existe entonces un mercado no solo de los libros sino de los imaginarios? ¿Hay corrientes de uso interno y otras configuradas para la exportación? ¿Daría ello cuenta de la evolución de la obra de algunos autores cuyos virajes parecen responder a las características del espacio -local o mundial- que ocupan en determinados momentos? Ahora bien, es imprescindible matizar que los posicionamientos adoptados por buena parte de los autores de los 90 evidencian la complejidad de unos procesos no susceptibles de ser reducidos a una fórmula única; cuando Fornet analizaba la narrativa de entresiglos aludiendo fundamentalmente a *McOndo* y el *Crack* sentenciaba: «Desde luego, lo demás no es silencio. Fuera de esos dos focos de atención se halla casi toda la literatura actual» (2005: 14). Esto nos parece fundamental en cuanto no sólo no pretendemos emitir un juicio sobre el nivel de subordinación de determinadas propuestas estéticas a las exigencias del mercado transnacional ni sobre el valor que, a partir de ahí, poseen o no, sino que esta postura nos parece realmente improductiva. El análisis de los vaivenes de esta narrativa resulta operativo en cuanto señala las condiciones de materialidad en que se producen las obras; evidenciarlas serviría, así, a la tarea de cobrar conciencia también sobre los modos en los que hemos leído y leemos esa narrativa, y las implicaciones que ello posee en cuanto estos se encuentran situados en determinados paradigmas.

En este punto nos parece fundamental plantear un interrogante: ¿Resulta realmente productivo e inocente designar a esta vertiente de la narrativa de entresiglos

con el término de «cosmopolitismo» entendido en oposición a lo nacional? Así, nos atrevemos a afirmar que el «cosmopolitismo» que estos autores conforman, mediante escenarios, personajes, temáticas o planteamientos que articulan la superación de lo nacional en sentido tradicional, no se opone a este o desdice de él como espacio descartable en la producción y distribución literarias. El problema residiría, a nuestro parecer, en el propio término de «cosmopolitismo»: siguiendo a Roberto Schwart, este sería un ejemplo de esas «ideas fuera de lugar» que, gestadas en determinados espacios, pretenden extrapolarse a otros cuyas condiciones concretas y diferentes no permiten esta traslación. Así, esta «etiqueta» posee su origen en aquellos centros hegemónicos que gestaron esa idea del mundo moderno del que América Latina efectivamente participaba, aunque no en los mismos términos que aquellos:

I argue in what follows is that recognition of the division of labour under capitalism and of the iniquitous and uneven nature of literary production and reception is actually more important to a materialist critique of world literature than endlessly recounting the story of the commodification of cultural difference for elite consumers (Brouillette, 2016: 93).

La literatura mundial sirve aquí para entender que si estas ficciones apelan a la necesidad de superación de lo nacional, ello radica en el modo en que este espacio ha sido articulado, para ellos, desde instancias hegemónicas, las mismas que orientan ciertas visiones de una literatura mundial de la que todos pueden participar por igual. La nación contra la que embisten estas escrituras es aquella confinada, desde el ámbito internacional, a un espacio generador de imaginarios de carácter simbólico o alegórico cuyos límites coinciden con los de las fronteras nacionales. Lo que pretende mostrar Sánchez Prado en su estudio de 2018 es cómo el cosmopolitismo sólo tendría valor en un contexto local, que lo dotaría de su sentido propio, negando la naturalidad de su antagonismo con lo nacional<sup>53</sup>. De nuevo, en todo ello, se impone la necesidad de analizar cuáles son los marcos de producción de estas categorías:

As Mabel Moraña has most recently discussed, the persistence of notions of identity and specificity in Latin America involves the undeniable role of humanism and universalism in the consolidation of *criollo* elites' cultural authority and in Latin America's problematic location within systems of colonial domination and the circulation of capital. By contrast, cultural specificity and nationalism have also historically manifested complicity with systems of cultural domination and political hegemony in the region, particularly with the formation of modern nation-states following processes such as the Mexican Revolution (Ibídem: 8-9).

---

<sup>53</sup> El crítico apunta cómo para Sergio Pitlor, por ejemplo, el cosmopolitismo no se oponía al nacionalismo, sino que se configuraba como un espacio de resistencia ante los imperativos dictados por el régimen posrevolucionario (2018: 29).

La «superación de lo nacional» en estas ficciones de entresiglos adquiriría, entonces, un matiz diferente, en cuanto no se opone, como tal, a la nación como espacio de origen de la propia literatura, sino al valor que a esta le ha sido asignada desde instancias hegemónicas que, en este caso, tiene que ver con el estatuto periférico otorgado a América Latina en el espacio de lo mundial. El cosmopolitismo se conformaría en estas obras, de modo general - somos conscientes de que habría que analizar las condiciones concretas de cada una de ellas y de las tradicionales nacionales de que forman parte con más profundidad-, como vía de apertura de un debate en el que América Latina sigue perfilándose como proveedor de cierto exotismo. No rechazamos los diagnósticos que ven en ello un sentido estratégico con el que, de hecho, coincidimos, pero sí creemos necesario incidir sobre algunos aspectos que permiten presentarlo como un proceso más complejo que el de aspirar a la venta de libros.

Sánchez Prado alude, con su categoría de «occidentalismo estratégico», al modo en que determinados autores desarrollan *estrategias* para aprovechar de la mejor manera posible, y en diversos sentidos, las condiciones que poseen. El cosmopolitismo de las ficciones de entresiglos sería, así, el canal de participación de estas de unos flujos de mercado con las que sintonizan en las problemáticas de signo global que plantean. Ahora bien, en un momento de transnacionalización editorial y declive de la producción endógena latinoamericana, que la abre a un espacio de circulación en el que persisten enquistados determinados estereotipos sobre ella y que supone en muchos casos el paso necesario para la publicación en el propio país de origen, ¿acaso no resulta estratégicamente productivo servirse de estos canales? Ahí radica, entre otras cosas, la opción a mantener y explicitar esa «distancia de rescate», capaz de dotar de cierto capital simbólico que garantizaría una posición desde la que es posible modificar el campo literario nacional e internacional, pues el recurso a estas estrategias no exime de la producción de un planteamiento estético relevante y valioso. Limitar la discusión sobre esta narrativa a los modos en los que participa o no del mercado resulta obsoleto porque, como hemos tratado de mostrar, en el contexto actual resulta prácticamente imposible circular al margen radical y total de lo mercantil; pero, además, opaca otros aspectos relevantes, como el hecho de que esta narrativa explicita las dinámicas del campo literario de que participa tratando, con ello, de reescribir algunas lógicas largamente perpetuadas. Lo cosmopolita, así, escapa en estas ficciones a la polaridad que lo situaba en el plano opuesto a una literatura exótica orientada a colmar las exigencias foráneas de exotismo;

si la reiterada negación a ser leídos como a sus antepasados<sup>54</sup> evita que ese umbral de lectura desaparezca, lo cual responde a una estrategia de adquisición de capital, lo cierto es que evidencia, también, muchos otros aspectos que emergen a la luz de las cuestiones en torno a la literatura mundial que hemos señalado. Lo que ratifican las ficciones del siglo XXI que analizamos es, precisamente, la invalidez de esta dicotomía, que queda desmontada cuando lo local se complejiza trascendiendo la categoría de «born translated», que perpetuaría un posicionamiento en el espacio cultural mundial que comienza virar con los posicionamientos de muchos de los autores de entresiglos.

Recopilemos: el debate de la literatura mundial como paradigma de lectura de la literatura latinoamericana ha emergido en dos momentos que, como los sesenta y los noventa, coinciden con la aparición de esta literatura en un espacio internacional que, al concebirla en forma de problemática, evidencia el estatuto que tradicionalmente le ha otorgado como sujeto relegado -subalterno- en las conversaciones de carácter mundial. La causa de ello habría que buscarla en las propias condiciones de posibilidad del capitalismo mundial, que exige la marginalización de lo que simbólicamente es configurado como «periferia» político-económica y cultural. Coincidimos con Sánchez Prado (2018) cuando señala que muchas de las teorías de la literatura mundial se encuentran limitadas en cuanto reproducen, ellas mismas, las estructuras de colonialismo cultural y eurocentrismo que critican, que replicarían por tanto el sistema del capitalismo mundial -diagnóstico que resultaría muy aplicable a modelos como el de Casanova-. La literatura mundial sería, así, un tipo de lectura que se activa con determinadas condiciones de carácter internacional, en este caso las que impulsan la transnacionalización de la narrativa latinoamericana de los noventa. La propuesta de Sánchez Prado de un tipo de literatura mundial situada en lo nacional nos sirve para plantear un matiz fundamental: el cambio de siglo se caracteriza por ese quiebre de la idea de los estados nacionales, acompañada con el punto álgido del modelo de lo que Coronil y Santos definieron como «globalización neoliberal», en alusión al modelo de desarrollo compulsivo que se implementó en América Latina desde los noventa (en Locane, 2016: 48). Es en este contexto que la producción tanto estética como crítica de los narradores latinoamericanos adquiere la forma del fin: del modelo que perpetuaría su inclusión como periferia en el

---

<sup>54</sup> Fernando Iwasaki titula, precisamente, una de las partes que componen su intervención en el Congreso de Sevilla «No quiero que me lean como a mis antepasados».

espacio mundial, de las fronteras nacionales y continentales como límite simbólico, de lectura esencialista u ontológica alguna.

### 3.2. América Latina, copia pirata de sí misma: sobre «el fin de la literatura latinoamericana». Conclusiones

28. La idea de América Latina, a principios del siglo XXI, es cosmética. Una copia pirata que intenta resucitar una marca en desuso.

(...)

30. Si América Latina ya no existe, estas reflexiones deberían concluir aquí. Porque entonces tampoco existe la literatura latinoamericana.

Jorge Volpi, «La nueva narrativa hispánica de América  
(en más de 100 aforismos, casi tuits)»

En el contexto de la narrativa que venimos describiendo, que quiere, ante todo, desligarse de las imágenes estereotipadas de lo latinoamericano —en cuya cristalización tuvo mucho que ver la inclusión de esta literatura en los flujos internacionales de circulación—, surge una proclama que adquiere gran resonancia, aquella que afirma que «la literatura hispanoamericana ya no existe» (Volpi, 2009). Esta posee, en el caso Jorge Volpi, el gran representante de esta reivindicación, unas coordenadas concretas que resulta productivo atender, en cuanto ponen voz a algunos de los procesos fundamentales de este campo. El debate del fin de la literatura latinoamericana nos permite concretar algunas conclusiones sobre el momento del que es producto y las implicaciones que este posee, y nos sirve además para pensar algunas direcciones de la narrativa del siglo XXI.

Jorge Volpi insiste en estas cuestiones en varios de sus ensayos, un amplio corpus que tiene por hilo conductor la reivindicación de esta postura: «El fin de la literatura latinoamericana» (2004), «La literatura hispanoamericana ya no existe» (2006), *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI* (2009), «La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)» (2015), son sólo algunas de sus aportaciones. Hemos analizado cómo la producción narrativa del autor estaba en un principio marcada por un imaginario más ligado a lo local, que vira hacia la elección de recursos estéticos de signo internacional cuando ha conquistado, en este espacio, cierto reconocimiento y centralidad, lo que permite pensar, en parte, en una estrategia orientada a la consecución, conservación y afianzamiento de ese capital simbólico que asegura el nuevo y privilegiado emplazamiento. Cabe preguntarse, entonces, si el recurso a una narrativa que persigue el universalismo por vías de la desidentificación de lo local pero, sobre todo, la

reivindicación explícita de esta opción a través de un aparato crítico-reflexivo que, como el suyo, marca las coordenadas en las que se inscribe su propia narrativa, no responde, en cierto grado, a cuestiones relativas a la posición que se ocupa en el campo literario y a los procesos de adquisición de capital simbólico que ello conlleva, pues «se adquiere mejor y más poderoso capital cuando se participa activamente en la configuración de un repertorio de opciones» (Even-Zohar, 1999:75). Aunque restaría hacer frente al complejo interrogante de cuándo una literatura es o puede considerarse global<sup>55</sup>, se hace necesaria aquí una reflexión que pasa por considerar si la tendencia a recurrir a una estética de lo global tiene que ver, en exclusiva, con el deseo de participar de una narrativa de signo internacional o hasta qué punto constituye un posicionamiento de carácter *estratégico*; en las distintas aristas que posee este término reside, a nuestro parecer, el aspecto central de este debate.

Para Pascale Casanova, el funcionamiento que rige las lógicas del espacio literario mundial resulta invisible salvo en aquellos lugares alejados del centro, en los que se observan mejor las formas de «violencia» (2006). Eduardo Becerra ha señalado, citando las palabras que Bourdieu identifica como propio del estado del campo literario contemporáneo, cómo gran parte de los narradores latinoamericanos de los noventa visibilizan y señalan, en sus ficciones, las dinámicas del campo literario: «Nunca la propia estructura del campo ha estado tan presente en cada acto de producción» (1995: 242). El peruano Nelson Chouchén Otálora, uno de los protagonistas de *Los impostores* de Gamboa, es, además de catedrático en Austin, escritor. Como tal ha ganado diversos premios con narraciones y antologías de tema incario, la mayoría de ellas escritas en lo que él denomina su «exilio». Ahí, además de diversas críticas favorables, ha logrado incluso introducirse en los programas de los cursos de poesía latinoamericana:

Pero esto, como era de esperar, no le bastaba a Nelson. Él quería ser considerado un novelista del *boom* latinoamericano (...). Si bien los tiempos del *boom* ya habían pasado y Julio Cortázar había muerto, él, sentado en su despacho o cabeceando en el tren que lo llevaba a la universidad, soñaba de forma retrospectiva y se veía a sí mismo celebrando algún premio importante en Barcelona, en la casa de Carlos Barral, con García Márquez, Vargas Llosa y Donoso, y se imaginaba las fotos con Neruda y Carlos Fuentes (2002: 59).

Aquello que sí hermana a este escritor con los autores del *boom* es su presencia en las universidades norteamericanas, que él mismo se encarga de garantizar mediante las

---

<sup>55</sup> Si depende de los escenarios que construyen las ficciones, si tiene que ver con su inmersión en el espacio internacional, si se trata de una cuestión relacionada con los padres literarios, si lo universal se alcanza por vías de lo particular, etcétera.



numerosas donaciones que hace de su obra a sus bibliotecas, así como su reiterada postulación a premios literarios entre los que privilegia los convocados en España, pues «hoy las cosas eran igual a antes del *boom*, y si un escritor latinoamericano quería ser conocido debía pasar antes por España» (Ibídem: 61). Nelson no sólo no desea regresar a su país de origen, al que achaca un racismo producto de su paranoia de que ahí es ridiculizado por sus antepasados chinos, sino que reconoce que «no le dolía el Perú, como a tantos peruanos -por ejemplo, a César Vallejo-, pues su único cordón umbilical con el “malhadado país”, como le decía, era un obsesivo, irrefrenable consumo de gaseosa Inka Cola (...)» (Ibídem: 58). Gerardo Mosquera, desde el ámbito de la crítica del arte latinoamericano, señalaba cómo «con demasiada frecuencia se han valorado las obras que manifiestan en explícito la diferencia, o satisfacen expectativas de exotismo. Esta actitud ha inclinado a algunos artistas a otrizarse ellos mismos, en un paradójico autoexotismo» (2002: 126). Este sería un diagnóstico bastante preciso para la actitud que adopta este personaje, que hace del tema incario un modo de participación en ese espacio internacional, incidiendo sobre la visibilidad de lo propio o la «marginalidad cultural» (Fischer, en Guasch, 2004: 71) como moneda de cambio. Ahora bien, el cariz paródico que ello adopta en la novela de Gamboa está orientado a señalar el blanco hacia el cual se dirigen los esfuerzos de unas ficciones que quieren desbancarse de estas actitudes.

En *El libro de Esther* de Juan Carlos Méndez Guédez, la narración de las aventuras canarias del protagonista venezolano se encuentra enmarcada por dos especies de «noticias» o reportes que aparecen con tipografía diferente al comienzo y al final de la novela: una de ellas, «Sin noticias de Mario», da cuenta del posible secuestro de Mario Vargas Llosa por un grupo encabezado por Gabriel García Márquez, hecho que desmiente su contraparte, «Con noticias de Mario», en que se refuta esta hipótesis con la aparición del escritor peruano. Al escritor colombiano alude también Efraim Medina en su novela *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*; cuando, en una entrevista a uno de los personajes, escritor, le preguntan qué le molesta de los grandes escritores de este siglo responde que el hecho de que, salvo él mismo y Bukowski, el resto escribió para el siglo pasado: «Les interesó más la literatura que la vida. Nosotros tenemos un ejemplo de ello en García Márquez: no sólo repite la misma fofa cháchara libro tras libro sino que él mismo parece un papagayo disecado. Todo el mundo en mi país sabe su nombre pero nadie, y menos los jóvenes, lo leen» (2004: 86). La reflexión sobre el famoso comienzo de *Cien años de soledad* en *Tajos* de Rafael Courtoisie, el atropello de Borges en uno de los relatos de *Historia argentina* de Fresán, la particular reescritura que hace Álvaro

Enrigue, en *Muerte súbita*, del viaje de Juan Preciado en *Pedro Páramo*, novela cuyo comienzo reelabora Rodrigo Fresán en *Mantra*, así como Juan Gabriel Vásquez en *Historia secreta de Costaguana*<sup>56</sup>, el Marito de Paz Soldán en *Río Fugitivo* tratando de emular a Vargas Llosa y un largo etcétera<sup>57</sup>, hablarían de un modo particular de esta narrativa no sólo de tomar posiciones respecto de una determinada tradición sino, además, del momento que atraviesa esa reorganización mundial a la que ya hemos aludido.

En estas ficciones, se trataría de la puesta en práctica de lo que Pascale Casanova denomina «arte de la distancia», estrategia que consistiría en emplazarse ni demasiado cerca ni demasiado lejos de un punto de referencia que, encarnado en este caso por el discurso del *boom*, garantizaría la existencia, esto es, que los nuevos sean percibidos sobre la órbita de aquello que ya contiene una visibilidad dotada de capital simbólico<sup>58</sup>:

En un mercado internacional saturado por realismos mágicos producidos en múltiples puntos del sur global o por sus diásporas en los países metropolitanos, parecería una buena estrategia comercial, además de una movida generacional esperable, el ofrecer un producto literario militantemente contrario al realismo mágico pero a la vez consonante con las versiones celebratorias de la hibridación cultural indiscriminada (Poblete, 2006: 295)

Casanova lo formula como sigue:

---

<sup>56</sup> «Yo vine al D.F –vine a las ruinas de lo que alguna vez fue el DF y que ahora es Nueva Tenochitlan del Temblor– porque me dijeron que aquí vivía mi Padre Creador, que aquí vivía Mantrax. Mi Computadora Madrecita me lo dijo. Y yo le prometí que vendría a verlo en cuanto a ella se le agotara su fuente de energía y un día se le agotó y se le encendió una luz muy roja como el fuego o la sangre y ya no siguió mostrándome cosas y gentes en las paredes» (2001: 513).

«Vine a Colón porque me dijeron que aquí encontraría a mi padre, el conocido Miguel Altamirano; pero al poner mis pies olorosos, mis botas húmedas y tiesas, en la Ciudad Esquizofrénica, toda la nobleza del tema clásico –todos los Edipos y los Layos, los Telémacos y Odiseos– se fue muy pronto a la mierda» (Vásquez, 2007: 73)

<sup>57</sup> Ya señalamos en el apartado anterior el estudio en el que Becerra analiza este aspecto, recogiendo gran número de ejemplos que dan cuenta de ello:

Borges arrollado por un joven escritor; un espectáculo de realismo mágico que dos gauchos llevan a Europa, jóvenes videoadictos que juegan a un juego virtual llamado «macon.doc», y una parodia cibergaláctica de *Pedro Páramo*, en varias historias de Rodrigo Fresán; reescrituras desmitificadoras de *Cien años de soledad* en *Tajos*, de Rafael Courtoise; despliegue de una circularidad narrativa y un juego metaficcional que también remite paródicamente a la estructura de esa misma novela en *El cementerio de sillas* (2002), del mexicano Álvaro Enrigue; o alusiones irónicas al mundo de Macondo en *Cruz de Olvido*, de Carlos Cortés, y en varias ficciones de Héctor Abad Faciolince. En otra obra de Courtoise, *Santo Remedio*, aparecen las voces de ultratumba de Rulfo y Onetti en medio de una sesión espiritista; Edmundo Paz Soldán, en su primera novela, *Río Fugitivo*, incluye constantes guiños a Vargas Llosa y *La ciudad y los perros*; Juan Gabriel Vásquez en *Los informantes* homenajea a *Conversación en La Catedral*, un referente que puede adivinarse también tras la historia de *Tinta roja*, de Alberto Fuguet. En las novelas del peruano Jorge Eduardo Benavides: *Los años inútiles*, *El año que rompí contigo* y *Un millón de soles*, encontraremos una atmósfera, una temática y un despliegue del relato que remite con mayor nitidez que en ningún otro caso a la poética de la narración vargasllosiana (2014: 291).

<sup>58</sup> De aquí proviene la extrapolación que hemos enfrentado de la imagen construida por Samanta Schweblin para aludir a los lazos maternofiliales al ámbito de las dinámicas del campo literario.

La literatura misma, como valor común a todo un espacio, es, en efecto, la imposición heredada de una dominación política o literaria, pero también un instrumento que, reapropiado, permite a los escritores, y en particular a los más desprovistos, acceder a una libertad, una existencia y un reconocimiento específicos (2006: 82).

De Rosso señala también esta autoconciencia del campo como elemento característico de esta narrativa, lo que determinaría, por un lado, esa sensación de imposibilidad ante la definición de algo nuevo en cuyo sustrato común se percibe el vacío y, por otro, la proliferación de manifiestos, de declaraciones de principios. El crítico analiza las implicaciones de este género reseñando el carácter de análisis y juicio que supone ante un pasado al que se pasa revista, así como de elaboración de una serie de promesas proclamadas desde la novedad y cuya plasmación se hará efectiva en la propia obra que, por tanto, debe ser coherente con aquellas (2014). Pierre Bourdieu señala cómo «*hacer época* significa indisolublemente *hacer existir una nueva posición* más allá de las posiciones establecidas, por *delante* de estas posiciones, *en vanguardia*, e introduciendo la diferencia, producir el tiempo» (2005: 237); si, como señalábamos más arriba, la configuración de un nuevo repertorio abre la puerta a una mayor adquisición de capital simbólico, el gesto de autoerigirse en representante de un movimiento o programa novedoso que, además, remarcaría el vacío sobre el que se proyecta, parecería poseer un objetivo claro: el de obtener visibilidad en el espacio de lo internacional. Ana María Guasch señalaba lo interesante que resulta constatar cómo el «Nuevo Internacionalismo (...) ya no constituiría un “nuevo” ismo como ocurre con los internacionalismos de corte moderno (...) sino, todo lo contrario, un proceso de des-ismización» (2004: 72). Ello podría identificarse con el proceso emprendido por estas propuestas escriturales que buscan desmarcarse de determinadas tendencias anteriores, siendo ese megarrelato de América Latina el -ismo ante el que se reacciona. Cabría plantearse si la negación no constituiría, dado el modo en que se articula –fundamentalmente mediante parámetros cercanos al género manifiesto–, otro ismo; este interrogante debería verse completado, no obstante, con el matiz de si no es precisamente esto lo que persiguen abiertamente estas escrituras.

Aunque merece un análisis más profundo, baste aquí una mención rápida que ayude a dilucidar aquello a que venimos refiriendo; dejando de lado otros textos que también responderían a las exigencias del género manifiesto, nos detenemos en «La nueva narrativa hispánica de América (en más de 100 aforismos, casi tuits)» (2011), de Jorge Volpi, para reproducir la sentencia con que da comienzo: «Al principio, una provocación.

Hoy, casi una declaración de principios: *América Latina* ya no existe. O sólo existe en la medida en que se organizan congresos literarios, sociales, políticos y artísticos –nunca científicos- sobre *América Latina*». La forma, tono, y contenido de este texto no resultan muy ajenos a los de manifiestos más sonados. Este recorrido exige una última cala: en 2016, con motivo del vigésimo aniversario del *Manifiesto Crack*, Jorge Volpi publica en su blog el «Postmanifiesto del Crack». En un remedo de aquel, Volpi, Urroz, Palou, Padilla y Chávez Castañeda desarrollan, con el mismo formato, lo que pretende ser una revisión de la propuesta original, explicitado en el título que Volpi escoge para su fragmento, «Que veinte años no es nada». De entre los planteamientos que este hace, llama la atención una afirmación de Palou que reproducimos a continuación: «El cosmopolita es alguien que ya dejó de tener patria. Supo también que el provinciano es alguien vacío, carente de contenido. El provinciano se ancla en la nostalgia porque no tiene nada. El cosmopolita exiliado, habiéndolo perdido, lo tiene todo» (2016: online). Sobre ello introduce un relevante matiz Catalina Quesada:

Aunque la de escribir sobre temáticas no autóctonas es una opción perfectamente legítima, creo que hay que recordarle a Volpi, que se ha convertido en el abanderado de esta opción, que ese universalismo y esa exigencia de una literatura desprovistas de marcas locales no necesariamente casa bien con el proceso globalizador actual: «Lo global no reemplaza a lo local, sino que lo local opera dentro de la lógica de lo global. La globalización no significa el fin de las diferencias culturales sino su creciente utilización» (Larraín, 2011: 100) (2014:13).

Así, la explicitud de la afirmación de Palou, que claramente desoye la advertencia que hacía Quesada sobre lo incoherente que de hecho resulta con el proceso de globalización el desdibujamiento de lo local, no exige demasiadas explicaciones. Los imaginarios locales que desarrollamos en apartados sucesivos desdican este tipo de posicionamientos encallados en una visión esencialista del regionalismo que, como señalaremos, resulta ya anacrónica. Otra consideración, ahora extraída del texto compuesto por Ignacio Padilla, resulta relevante. Afirma el autor que «el *Crack* no fue ni pretendió ser nunca una generación ni un movimiento, no digamos una estética», matizando que el *Crack* no fue otra cosa que «un juego, una broma», y descartando una lectura estratégica del mismo - «no somos tan listos», matiza Padilla-. Ahora bien, ¿casa este carácter lúdico con un género como el manifiesto que, veinte años más tarde, sigue manteniéndose para introducir unos matices que sin embargo perpetúan todo aquello que el género mismo implica? Aquí radica, además, una diferencia notable con *McOndo*: al hilo del análisis de la obra de Edmundo Paz Soldán señalábamos cómo el autor declaraba explícitamente lo

que de momentáneo tuvo tal gesto y lo inadecuado de unas formas que con el andar del tiempo han develado sus entresijos, exhibiéndose ya inoperativas. De Rosso (2014) apunta cómo el *Crack* elabora su propuesta sobre una distancia manifiesta de mercado extranjero y programa literario que, mucho más evidente en *McOndo*, puede sin embargo adivinarse en el modo en que ese vanguardismo que se persigue se conforma en el marco de las dinámicas del mercado -el crítico alude a la presentación del manifiesto en una librería colmada de lectores ávidos al decir de Eloy Urroz (2014: 114)-. Así, el recurso, veinte años más tarde, al mismo género en unas condiciones no tan disímiles, incidiría en la legitimación de un gesto que, si se revelase inoperativo o pasado de moda, dejaría a la vista ciertas lógicas de mercado; de este pretende precisamente distanciarse esta propuesta cuando reivindica su deseo de configurar, sobre todo, «novelas totales». En la contratapa de la primera edición de *Mentiras contagiosas* (2008) de Jorge Volpi puede leerse:

Frente a la plaga de novelas banales que nos invade es necesario combatir por la novela compleja, aquella que no se rinde a la imitación, que desafía las convenciones, que busca superarse a sí misma. A lo largo de los siglos el arte de la novela ha sido una de las mayores fuentes del conocimiento humano: nos corresponde mantenerlo con vida.

En el postmanifiesto el autor vuelve a insistir sobre ello, tendiendo puentes con el programa elaborado por el grupo décadas antes: «Novelas profundas, polifónicas: el clamor principal del *manifiesto*. Contra la banalidad del nacionalismo y de las etiquetas. Al menos en este punto la lucha no ha variado» (2016: online). Afirmación en la que, de nuevo, lo nacional aparece configurado en un sentido limitador y excluyente. Si consideramos que el nacionalismo contra el que arremete Volpi es aquel forjado en la estela del proyecto posrevolucionario mexicano, con las relaciones de dominación que conlleva, creemos que aquí el autor se «equivoca» en incidir sobre la dicotomía que enfrentaría a una literatura «born translated», identificada con lo exótico/nacional, con esa otra cosmopolita o «compleja». Ello resulta incoherente con el gesto que supone la perpetuación de ese rasgo «totalizador» que conecta directamente con el modo en que fuesen definidas las novelas del *boom*. Gustavo Guerrero afirma cómo algunas de ellas, como *La ciudad y los perros* o *Rayuela*, niegan que lo cosmopolita deba oponerse a lo nacional o excluirlo, «sino que constituye, en el fondo, otra manera de presentarlo y de reinterpretarlo desde un contexto dialógico más abierto y más vasto» (2007: online). Es por ello que, para el autor, las críticas dirigidas hacia algunos escritores de entresiglos por no desarrollar problemáticas nacionales carece de sentido: «Con el *boom* se supera esta

antinomía porque su cosmopolitismo representa justamente un punto de equilibrio entre lo nacional y lo internacional, entre lo local y lo global». Consideramos que en cierta forma Volpi, como muchos otros de sus compañeros de grupo, pretende insertar su «cosmopolitismo» en esta línea, con la finalidad de articular en torno a ello una idea propia ajena a la lectura que el espacio mundial hizo de este fenómeno. El valor de estos imaginarios residiría en tratar de presentar lo nacional de un modo alternativo; ahora bien, el contexto en el que ello sucede apunta hacia diversas aristas que es necesario tener en cuenta. En primer lugar, el impacto de cuestiones extraliterarias, en lo que tiene que ver con dirigir parte de los esfuerzos tanto en el plano de lo estético como de lo crítico a eliminar ese horizonte de expectativas generado en torno a la literatura hispanoamericana como consecuencia de las condiciones de recepción forjadas décadas antes. Ahí encallaría la reiterada negación a encarnar los valores a ello asignados, aspecto que en suma tiene que ver con generar una actitud vanguardista que tiene implicaciones, de nuevo, tanto literarias como de reconocimiento o posicionamiento internacionales. Pero, además, resulta reseñable el contexto en el que todo ello tiene lugar: ese que hemos definido, siguiendo a Sánchez Prado (2006), como fisura o quiebre en cuanto reorganización de un orden mundial, de lo que Achugar refería en términos de obsolescencia de la idea de nación. El panorama no es, entonces, el que fuese en los sesenta, y resulta inoperativo plantearlo en los mismos términos:

Es verdad que algunos jóvenes escritores que empiezan a publicar en los noventa del pasado siglo y que revisan la herencia de los sesenta y setenta han tratado de copiarla o, mejor, de remedarla. Pero ni el lugar de la literatura dentro del campo cultural es hoy el que fue en esa época, ni los niveles de especialización académica en el estudio y conocimiento de América Latina son los mismos, ni el concepto de universalismo parece tan evidente y consensual. Muy por el contrario: el descentramiento de la cultura escrita, la expansión y la democratización de los estudios latinoamericanos en el mundo, y, sobre todo, el intenso debate sobre la idea de lo universal en tiempos postmodernos y postcoloniales han vuelto imposible la reedición de ese modelo y han obligado a las nuevas generaciones a buscar otras alternativas (Guerrero, 2013: online).

El epicentro de un debate que ahora se articula desde la negación –a representar algo de forma colectiva, a ser vocero de nada o nadie, a escribir irremediamente desde el origen, a configurar esencialidad alguna- no es otro que, de nuevo, la identidad. Críticos y autores continúan reflexionando, con mayor o menor grado de conciencia, sobre los vínculos que se extienden entre literatura e identidad cultural y que se ven, con cada intervención que los cuestiona, fortalecidos. Si, como afirma Pablo Raphael «cuando se señala la diferencia, se subraya la diferencia» (2010: 255), cabe preguntarse entonces si

la reiteración de la necesidad de ser leídos desde un lugar de enunciación otro que se define a partir de la negación de un relato latinoamericanista enquistado en el paradigma crítico, no contribuye precisamente a la continuación de aquello que se quiere disipar. Hemos señalado cómo Gerardo Mosquera refería al autoexotismo como actitud desde la que convertir la diferencia en forma de originalidad cultural; si es contra esto contra lo que reaccionan estos autores que venimos analizando, lo cierto es que el señalamiento excesivo de esa diferencia como blanco a eliminar y desde el que construir sus propuestas, bien podría considerarse una especie de «autoexotismo» a la inversa, articulado, paradójicamente, por vías del cosmopolitismo global. Cabe preguntarse, en suma, si ello no es precisamente la puesta en marcha de su «occidentalismo estratégico», en cuanto, si les permite vender libros, ser leídos por un gran número de lectores dada la traducibilidad o universalidad del lenguaje, etcétera, les posibilita, también, encontrar un espacio para plantear el momento que atraviesa la literatura latinoamericana:

Books like *En busca de Klingsor* are more the result of negotiating the Latin American writer's increasingly difficult situation in the context of neoliberal transnational publishing practices than of capitulating to it. The appeal to popular genres and the world literary form, the writing of what Rebecca Walkowitz recently called «born-translated» fiction, and the harnessing of topics such as Nazism, are all associated with the Latin American writer's ability to reach audiences and readers beyond the narrow confines of national and local literary worlds (Sánchez Prado, 2018: 112).

En este punto se hace necesario clarificar algo: nos parece operativo recurrir al término «identitario» en cuanto evidencia la presencia de ciertos marcos críticos en esta narrativa, esto es, en cuanto señala el modo en que gran parte de estos autores recurren a este como horizonte de expectativas, aunque sea para negar su acción o reivindicar la necesidad de superación. Más allá de eso, seguir recurriendo a la etiqueta de lo «identitario» como demarcador de las lógicas del campo de la literatura latinoamericana posee numerosos riesgos esencialistas que desdibujan otros muchos procesos que en nada atañen a lo ontológico<sup>59</sup>. En suma, si como he señalado es tan necesario atender a las condiciones de posibilidad que determinan la producción de una obra como a las de las lecturas que en torno a ella se hacen, reiterar este paradigma de lo identitario reproduciría los patrones del sistema de pensamiento y la sensibilidad gestadas por el modelo neoliberal:

---

<sup>59</sup> Como trataremos de mostrar, enfrentar la narrativa latinoamericana publicada desde el siglo XXI desde la reactivación del interrogante identitario poco o nada aporta ya.

La preocupación por la identidad se vuelve central, obsesiva, en momentos de crisis, cuando existe la sensación de que el vínculo social básico está amenazado; entonces la hipótesis indoeuropea se transforma en antisemitismo, la idea biológica de la raza produce el entusiasmo ario. Por eso los discursos sobre la identidad entroncan, en su estructura y en sus motivos, con la retórica de la decadencia. Los intelectuales, los escritores y los políticos llegan con frecuencia a la pregunta por la identidad a partir de un sentimiento de pérdida, incluso de desmoronamiento: la íntima convicción de que las cosas ya no son lo que eran (Escalante Gonzalbo, 2006: 56).

Es en ese contexto en el que germinaría la idea de la inevitabilidad de lo neoliberal como única salida a tales derivas, tal y como describíamos en el capítulo anterior. No sólo incidir en lo identitario puede resultar en ese autoexotismo a la inversa que describíamos, sino que leer desde el marco de lo identitario desemboca, también, en cierta fetichización del objeto de lectura.

La literatura mundial resulta operativa en la reflexión sobre cómo la literatura hispanoamericana circula y cómo se la lee, aspectos que señalan hacia la perpetuación de esos valores preasignados y enquistados; Medina Portillo afirmaba no sentirse asombrado por ello, puesto que «esperar otra cosa es dar por hecho que un intercambio como el que vivimos trae consigo, al fin, la tan anhelada participación nuestra en el festín de los valores universales» (2012: online). Ello determina que los autores deban en muchos casos incidir en la negativa a asumir el relato concebido para ellos, así como reseñar esa distancia en el propio marco de las ficciones, procesos no exentos de, como hemos señalado, nuevas dinámicas impuestas por el mercado en un contexto de globalización neoliberal. Señala Graciela Speranza que «el arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescinda del rótulo identitario» (2012: 12); cabría apuntar que la negación explícita e insistente del mismo se aplica a una raíz que, entonces, sigue leyéndose en esa carta de presentación. Ahora bien, el problema radicaría en confundir universalización y globalización, esto es, cuando para pretender la superación de ciertas derivas del *boom* se conforma una idea de lo universal que desdice de lo particular y que sin embargo puede encontrarse en la base de conformación de este posicionamiento estratégico. El análisis de este período debería entonces, antes que encallar en la problemática de lo identitario, que lo hermana con un momento cuyas condiciones son muy diferentes a las de los sesenta, plantear cómo estas ficciones y posicionamientos hablan de nuevos modos de encajar o emplazarse en un panorama atravesado por nuevas dinámicas. La reafirmación del fin de la literatura hispanoamericana constituye la máxima expresión del deseo de barrido radical con lo anterior, presentándose como el «estadio cero» necesario para



ingresar en una literatura libre de las fronteras nacionales consideradas marcos reduccionistas de lecturas u otorgadores de determinadas estéticas caducas. Nos parece que el problema radica aquí, además, en dar por hecho que la participación en ese festín de los valores universales resulta, o sigue resultando, siguiendo a Medina Portillo, un anhelo. Cobrar conciencia del lugar periférico históricamente asignado a lo latinoamericano no implica asumir que este efectivamente se posee, ni que los esfuerzos de críticos, autores y académicos deban orientarse necesariamente hacia su deconstrucción, pues nos parece que ello acabaría reproduciendo, de algún modo, las relaciones de poder que las gestaron: «Not only metropolitan centers have a view of world literature; so do regions all over the globe that are home to cultural practitioners engaged in cosmopolitanism (Sánchez Prado, 2018: 13).

La narrativa de los noventa aparece en un escenario en el que permanece, en forma de un cierto horizonte de expectativas, la imagen de Latinoamérica forjada por los fenómenos derivados del *boom*. Contra ello arremeten unos autores que reivindican ser leídos desde un nuevo lugar que no implique la satisfacción de las exigencias que se derivan de tal horizonte. En el encuentro de escritores de Sevilla, Rodrigo Fresán expresaba su malestar con el «sello» de «joven escritor latinoamericano», para el que la revista *Granta* habría establecido el umbral de los cuarenta años; así, el argentino reconocía, dada la cercanía de su cuarenta cumpleaños, estar a punto de convertirse en «ex joven escritor latinoamericano» (2004: 54). Más allá de la finalidad clasificatoria de esta adjetivación, el autor señalaba el origen de su discrepancia en «los modos, las obligaciones, las posturas que debe adquirir todo joven latinoamericano de rigor a la hora de doblarse pero no romperse» (Ibídem: 51), esto es, a la hora de colmar los sentidos literarios atribuidos, desde instancias dominantes, a esta asignación claramente extraliteraria. Es decir, a comulgar con un relato elaborado en sintonía con ese «estigma» del *boom* que «le corresponde corregir a mi generación o a la de jóvenes escritores latinoamericanos» (Ibídem: 58). Ya hemos aludido a las referencias que, en su intervención en el mismo encuentro, hacía Cabrera Infante a la premiada novela de Jorge Volpi; resulta sintomático que, para incidir sobre su relevancia, el cubano acuda a un paralelismo que, de nuevo, engarza con el *boom*: «Creo de veras que *En busca de Klingsor*, como *La ciudad y los perros* en su tiempo, ha abierto nuevos caminos para la literatura que se escribe en español» (Cabrera Infante, 2004: 11). El modo en que se autodefine el proyecto «Alfaguara Global», lanzado por la editorial en 1993, resulta muy elocuente de lo que queremos reseñar:

El proyecto Alfaguara Global, en el que toma cuerpo esta actitud de Alfaguara, se inicia en 1993 con la publicación de *Cuando ya no importe*, de Juan Carlos Onetti, uno de los autores emblemáticos de la literatura latinoamericana de nuestro siglo. Esta edición, fruto del esfuerzo común de todos los editores de Alfaguara a uno y otro lado del Atlántico, ha señalado el camino a seguir. Desde entonces se han venido sucediendo los lanzamientos de escritores españoles y latinoamericanos, *tanto del boom como de las nuevas generaciones*, en un permanente camino de ida y vuelta de América a España, de España a América, que cada vez dota de mayor sentido la *vocación global* de Alfaguara<sup>60</sup>.

Es en este debate que resulta muy significativo que Alfaguara asigne a la publicación tanto de escritores del *boom* como de las nuevas generaciones su deseo de colmar su «vocación global»; el sentido de tal sintagma, por tanto, se encuentra en la referencia a estos dos momentos de la literatura latinoamericana que tienen en común, con sus necesarios matices, su introducción en el espacio de lo internacional. Esto es, dicha línea editorial «global» se vería colmada con la publicación de aquella narrativa latinoamericana que poseyó cierta presencia en el escenario mundial, aspecto que parece suponer el único criterio editorial. Medina Portillo señala en su reseña sobre el libro de ensayos *Mentiras contagiosas* de Jorge Volpi que en los debates de la literatura latinoamericana de entresiglos tiende a desdibujarse la generación de los ochenta, momento en el que, como recuerda, el *boom* ya era historia. Este reemergería, señala el autor, con la aparición de Bolaño: «corría el fin de siglo y la industria del libro español arremetía con fuerza» (2012: online). Cuando Medina Portillo reproduce los argumentos de Ignacio Padilla, quien reivindicaba que en los ochenta y noventa no había espacio en las editoriales latinoamericanas para novelas cuya trama tuviese lugar en espacios transnacionales, le recuerda al mexicano que «en esos años justamente vi aparecer los primeros títulos de Juan Villoro, Ruy Sánchez, Fabio Morábito o Soler Frost, sin dejar a un lado que Alejandro Rossi, Álvaro Mutis y el mismo Elizondo continuaban publicando en Mortiz, el FCE o Era» (Ibídem). Si aludimos a todo esto es porque nos parece que la problemática que subyace en el debate del fin de la literatura latinoamericana en cuanto máximo representante de la deriva posnacional o desterritorializadora de la narrativa de entresiglos -y las lecturas que de ello se han hecho-, es el modo en el que globalización, internacionalización y universalización se confunden haciendo indistinguibles procesos de carácter extraliterario con opciones que radican en exclusiva en lo estético<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> La cursiva es mía.

<sup>61</sup> «La ausencia de ideas sobre lo global diferenciado de la universalidad y la realidad a la que ambos corresponden constituye un hueco sensible en los ensayos de *Mentiras contagiosas* y casi restringe los argumentos de su autor a una pelea contra su propia sombra» (Medina Portillo, 2012: online).

Gustavo Guerrero define muy bien los procesos que se encuentran tras estas «tomas de posición» cuando apunta que los narradores de entresiglos no son los primeros en incorporar en sus ficciones escenarios que trascienden lo nacional, pero sí los que lo hacen con una «conciencia transgresiva mejor asumida» (2007: online), matizando que, en parte, esta orientación internacional responde a la posibilidad de encontrar un número de lectores inalcanzable en sus países de origen. Para el crítico, con todo esto se trataría de conservar el reconocimiento internacional adquirido por la narrativa del *boom* a la vez que reivindicar la necesidad de transformar ese horizonte de expectativas limitador que exige a los narradores latinoamericanos cierta dosis de realismo mágico -el mantenimiento de lo que hemos denominado «distancia de rescate»-. Esta síntesis, junto con una anécdota que incluye el crítico en otro estudio, conduciría hacia el punto que consideramos central: Guerrero recuerda cómo el guatemalteco Rey Rosa donó la dotación del Premio Nacional Miguel Ángel Asturias que ganó en 2004 para la creación de un premio nacional de las literaturas indígenas del país (2014: 381). Esta actitud nos sirve para pensar en la verdadera dimensión de la tan reiterada desaparición de las fronteras nacionales en espacios en que, realmente, lo nacional no ha dejado de ser un marco de lectura necesario. Y es que, como ha afirmado Ricardo Piglia:

Uno sólo puede pensar su obra en el interior de la literatura nacional. La literatura nacional es la que organiza, ordena y transforma la entrada de los textos extranjeros y define la situación de lectura. Que yo diga, por ejemplo, que me interesa Brecht o William Gass no significa nada; habría que ver más bien desde dónde los leo, en qué trama incluyo sus libros, de qué modo ese contexto los contamina, de qué forma puede «recibir» su escritura la lengua nacional. En el fondo uno se apropia de ciertos elementos de las obras extranjeras para establecer parentescos y alianzas que son siempre una forma de aceptar o de negar tradiciones nacionales (2001: 56)<sup>62</sup>.

Mezzadra y Neilson defienden que lo nacional, antes que haber desaparecido, ha modificado el modo en el que se relaciona con otros límites que, en el marco del capitalismo actual, se han multiplicado:

El Estado-nación todavía provee una referencia política importante desde el punto de vista de las configuraciones políticas del poder y de sus articulaciones con las relaciones entre el capital y el trabajo. Sin embargo, estamos convencidos de que las dinámicas y las luchas de poder contemporáneas no pueden ser encerradas dentro de las fronteras nacionales o del sistema internacional de Estados que tales fronteras organizan (...). Una de nuestras tesis centrales afirma que las fronteras, lejos de servir simplemente para bloquear u obstruir los flujos globales, han devenido dispositivos esenciales para su articulación. Y al hacerlo, las fronteras no solo han proliferado: también están atravesando complejas transformaciones (...) Los múltiples componentes (legales y culturales, sociales y económicos) del concepto y de la institución de la frontera tienden a desgarrarse

---

<sup>62</sup> Poblete escoge abrir su estudio con la siguiente afirmación de Ángel Rama: «De ahí que la literatura nacional enseñe más una actitud, un “modo” de resolver problemas, que un canon estético».

de la línea magnética que corresponde a la línea de separación geopolítica entre Estados-nación (2017: 20-21).

En 2015, Jorge Volpi publicó *Las elegidas*, un texto que, bajo la forma de un lirismo que toma diversos aspectos de la tragedia griega, ficcionaliza una historia real, referenciada en Tlaxcala, México: la de una familia que se dedica a secuestrar mujeres con el fin de trasladarlas a la frontera con EE. UU. y obligarlas a ejercer la prostitución. Cuando en una entrevista sobre la obra insistían en preguntarle al mexicano sobre este viraje de registro y escenarios en su producción, y sobre si este encajaba con los presupuestos dictados por el *Crack*, este afirmaba que la intención de tal movimiento nunca fue la de desdecir del horizonte nacional, cuyas problemáticas reivindicaba haber planteado incluso en novelas como *En busca de Klingsor*. De hecho, Ignacio Padilla, quien participa de esta conversación, hermana *Las elegidas* con *Pedro Páramo*, «que es lo más local y universal que tiene México» (en Raphael, 2016: vídeo). La más reciente novela de Volpi, *Una novela criminal* (2018), ganadora del Premio Alfaguara, tematiza el episodio «Cassez Vallarta»: este alude a las detenciones de 2005 de dos presuntos secuestradores, un mexicano y una francesa, cuyas actuaciones criminales se revelaron, más tarde, como un montaje, derivando en una afrenta diplomática entre el entonces presidente mexicano Felipe Calderón y su contraparte francesa, Nicolas Sarkozy. En 2016, Volpi había publicado *Examen de mi padre*, libro de ensayos en el que la memoria de su padre sirve de eje conductor para una serie de reflexiones que giran en torno a algunas problemáticas del México contemporáneo, tal y como el propio autor describe en la contratapa del libro: «Estas páginas aspiran a ser una memoria de mi padre y de mi relación con él, una divagación en torno al cuerpo y a nuestro degradado cuerpo social y, en última instancia, un réquiem por este país mío, suyo, nuestro, atestado de fantasmas y cadáveres». Creemos que este viraje en la producción del autor confirma nuestra sospecha: el hecho de que, tanto la producción narrativa como crítica del autor, así como las direcciones adoptadas por el grupo del *Crack*, responden a un momento en que la literatura latinoamericana comienza a reaparecer, por circunstancias político-económicas y culturales, en un espacio literario mundial que no sólo le ha asignado un cierto repertorio estético en el reparto geopolítico de los relatos sino que, además, se encuentra profundamente atravesado por el sistema neoliberal, que alcanza su punto álgido en ese entonces. Cuando Guasch hablaba del «Nuevo Internacionalismo», advertía sobre la posibilidad de que este adquiriese un fin distópico, «que puede acabar anulando las diferencias locales, las

identidades locales esenciales, (...) lo cual conduce a una nueva homogeneización cultural y, en último término, a un mayor control por parte de las estructuras hegemónicas de poder» (2004: 71). Conquistado el espacio deseado, que otorga la posibilidad de publicación y difusión en el espacio mundial y, a raíz de ello, en el espacio nacional, se hace visible una narrativa que parece direccionarse hacia la corrección de esa homogeneización, aspecto que en suma radicaría con tener lugar en otro momento de la literatura<sup>63</sup>. Si en los 90 ese barrido, dadas las condiciones, se hacía más necesario, con el andar de los 2000 este ya parece haberse asumido, haciéndose innecesario seguir insistiendo en ello en los mismos términos. Sánchez Prado alude a *En busca de Klingsor* en los siguientes términos:

The affective detachment that characterizes *Klingsor* and other historical works stems from the formal work I have described above, in which the historical event (Nazism, the fall of the Berlin Wall) is in itself always already mediated by a vast array of cultural discourses, and which is distant by design. It is a history that, from Mexico, can only be experienced through media or formal education, as it plays little to no role in national narratives or cultural memory (2018: 114).

Esta mediación, coherente con las condiciones de producción de la novela, son las que se atenuarían en gran medida en las obras que produce desde la primera década de los 2000.

Žižek alude, en «¿Cómo inventó Marx el síntoma?», a lo que, siguiendo a Sloterdijk denomina «razón cínica», que podría sintetizarse en la fórmula «ellos saben lo que hacen y lo hacen» (2001: 61). Esta nos parece la definición más acertada de muchas de las actitudes que hemos descrito, y concretamente de aquella adoptada por los autores del *Crack*, pero también aplicable para los que conforman *McOndo*, en cuanto su discurso está forjado en torno a un espacio mercantil que no eluden y desde el que, conscientemente, hablan. El valor de ello residiría en hacer emerger lo que, en esos tiempos, pretende pasar desapercibido: ese ethos neoliberal que se sostiene, precisamente, en la invisibilidad, en la ilusión de una libertad construida desde la configuración «fantasmática» de su modelo. Ya hemos señalado lo estratégico del posicionamiento de autores como Jorge Volpi, comulgando con Quesada y Guasch en lo reduccionista que pueden resultar estas posturas, insertas en el mismo sistema que pretenden eliminar. Ahora bien, en un momento en el que el mercado emerge en su plena potencia desplegándose en diversos sentidos y direcciones que alcanzan a un espacio literario que

---

<sup>63</sup> Sánchez Prado alude a cómo a raíz de su éxito Volpi escribe *El jardín devastado*, compuesta por una recopilación de sus blogs. El crítico reconoce que este formato no hubiese podido ser utilizado con éxito por alguien que no posea el suficiente capital simbólico.

no puede percibirse ya plenamente autónomo, nos parece que la opción de estos autores pasa por asumir expresamente la plena participación en sus flujos. Como bien señalaban tanto Guerrero como sobre todo Sánchez Prado en su reciente análisis del *Crack* bajo la mirada del «occidentalismo estratégico», la asunción consciente del posicionamiento que ocupan en ese espacio atravesado por lo mercantil en el que comienzan a emerger como lugar propio de enunciación es, precisamente, la aportación de estas escrituras al momento concreto del que son producto<sup>64</sup>.

No nos parece casual que Ana María Guasch cite en este estadio de «posmodernidad y poscolonialismo» en el que estarían inmersas estas escrituras el estado de entropía. Fresán refería en el texto que citábamos cómo correspondía a su generación o a los escritores más jóvenes eliminar los restos del estallido del *boom*. Ahora bien, ¿cómo actúan estos escritores ante esa imposición? ¿Cómo se relacionan realmente con lo que precede? ¿Se trata de una generación parricida o huérfana? Hemos recalado en varias ocasiones en el modo en que la negación parece constituir un cierto elemento aglutinador de un panorama regido por la dispersión. En la forma en que subyace en la configuración de una identidad que «es» por negación, alcanza su máxima expresión: «Los escritores que empiezan a publicar durante la década del noventa tienen evidentemente una identidad, pero esa identidad “no es” algo: les faltan padres, les faltan enemigos, llegaron tarde a la posmodernidad, a la historia» (De Rosso, 2014: 75). Waldman señala también esta sensación de orfandad derivada de un contexto que los emplaza en una brecha, en una fisura que señalaría el tan referido cambio de paradigma que se produce en esos años: «Son parte de una generación huérfana, pues el Che Guevara ya era un mito perdido cuando vivían su juventud, cierto desencanto ha sustituido a la fascinación inicial por el subcomandante Marcos, y la aparición del SIDA marcó el fin de la liberación sexual» (2016: 2014). La entropía, la negación, y la deriva ante un panorama que se percibe carente de referentes aluden a un momento en el que se evidencia el fin de los estados nacionales tal y como se los conocía en el mundo moderno; es de ahí de donde derivarían estas actitudes, que se reorientan en un momento en que, como el presente, las fronteras de lo nacional se exhiben no desaparecidas sino cruzadas con múltiples redes. En el estudio al que hemos referido, Mezzadra y Neilson (2017) desarrollan un caso de lo que denominan «geografía del postdesarrollo» en América

---

<sup>64</sup> Es por ello que, cuando aludíamos al modo en que Volpi incidía en *Mentiras contagiosas* en la dicotomía literatura fácil–literatura difícil, entrecomillábamos el verbo «equivocar», pues consideramos que el autor es plenamente consciente de los sentidos e implicaciones de esta postura.

Latina, que serviría para ejemplificar esta nueva «geografía» del siglo XXI. Los autores refieren al mercado informal de La Salada, establecido a comienzos de los noventa en la frontera entre Buenos Aires y el conurbano; los compradores que recibe no se limitan a la capital argentina, sino que incluyen consumidores de Perú, Chile, Uruguay y Bolivia. De hecho, los migrantes bolivianos tienen un papel protagónico en La Salada, dado que muchos campesinos y mineros debieron migrar desde los 80, dada el proceso de desposesión de tierras y cierre de minas que se inició en el país en ese momento. En torno a este mercado o asociados a él funcionan diversos espacios como las villas, los barrios periféricos donde habitan los trabajadores o los talleres clandestinos, enclaves que suponen un recurso de explotación y sumisión a la vez que un recurso de resistencia y lucha (Gago, en Mezzadra y Neilson, 2017: 277), al suponer la respuesta generada al desmantelamiento de la industria textil en Argentina causada en los tiempos de Menem: «la creación y auge de La Salada han sido posibles gracias al encuentro entre diferentes formas de resistencia popular y subalterna a las diversidades del capitalismo neoliberal, surgidas en la Argentina a través de la interacción con los procesos regionales y mundiales» (Ibídem: 276). Lo que nos interesa señalar con este ejemplo es el modo en que lo regional, lo mundial, lo transnacional, lo internacional y lo nacional conviven en un espacio que ya no puede ser definido en términos de una mera desaparición de lo estatal o de las fronteras nacionales, sino como su reconversión en un espacio atravesado por múltiples límites multiplicados dentro de sí mismos.

Si el recurso a un «cosmopolitismo global», tanto estético como crítico, respondería a un momento caracterizado por unas circunstancias concretas, el retorno a un espacio nacional en términos más explícitos tendría lugar en un momento en el que tanto el estadio crítico de la literatura como el orden mundial pasan por otras vicisitudes. Los narradores que publican con el andar de los 2000 se asumen ya parte de un sistema neoliberal cuyas consecuencias, efectos y posibles salidas se plantean en el marco de las mismas ficciones, sin recalar en aspectos que, como la relación con la tradición o lo anterior, ya han sido superados. El debate de la literatura mundial resultaría operativo a la hora de analizar ciertas dinámicas que se activan en la proyección de determinados imaginarios en un nivel internacional y que son producto de condiciones históricas, ideológicas, políticas y culturales específicas; ahora bien, este dejaría de resultar útil si de ello se derivase la conformación de un repertorio específico de obras o imaginarios que impusiese a las distintas regiones la exigencia de colmar un relato concreto, según la incidencia que estas posean en ese espacio central. Todo esto nos interesa en cuanto, como

analizaremos, muchas de las ficciones que se publican tras el umbral de los 2000 regresan a lo nacional para plantear problemáticas de signo global, desdiciendo de la visión reduccionista de lo local. El panorama literario de los 90 coincide con el de décadas más tarde en la reflexión sobre qué territorio u ordenación sociopolítica releva al estado desmantelado en su sentido tradicional en una época de desterritorialización, globalización y neoliberalismo. Ahora bien, si las ficciones de aquel tiempo apuestan por un programa estético que refleja en sí mismo esas nuevas lógicas que reordenan el orden mundial, las más recientes optan por desentrañar los procesos que derivaron en ese orden cuyos efectos no fueron tan prometedores como anunciaban.

Noemí identifica, en la dispersión que caracteriza el panorama narrativo contemporáneo, un hilo común que recorre el germen de estos imaginarios, que «comparten un accidente original común. Todos ellos circulan como mercancía por los canales del mercado» (2009: 162). Como hemos señalado a lo largo del capítulo, este representa un papel fundamental en el escenario de unas producciones simbólicas que enfrentan una resignificación. Si, como dejan ver los presupuestos enunciados por Pierre Bourdieu, los entrecruzamientos de la producción literaria con factores externos a ella, de carácter «mundano», no son exclusivos de nuestro tiempo, nos parece que en la articulación de las distintas tomas de posición que los autores adoptan hay un aspecto que dota al presente de una particularidad con respecto a lo anterior: el papel que posee la mediatización en las dinámicas de las olas, en términos de Moretti, esto es, en la difusión de patrones a nivel global que rigen las direcciones de parte de los imaginarios y que ha impreso nuevos valores a la figura del escritor. Limitada anteriormente en mayor grado al espacio del texto, lo massmediático permite hoy la reivindicación de posiciones también desde lugares externos a este, esto es, por vías ajenas a lo intrínsecamente literario que sin embargo lo determina profundamente. Mecanismo de legitimación, la proyección de las tomas de posición mediante los caminos de lo mediático permite una visibilización y un impacto que, en muchos casos, supone la obtención de capital simbólico en un corto período de tiempo:

Eso que antes quería obtenerse con los textos («mi libro en las vidrieras») o a través de los textos («mi foto en la solapa de los libros») pasa a obtenerse sin los textos o con independencia de ellos, como si el par escritura-lectura se desplazara al par publicación-figuración, y hoy el objetivo a alcanzar por un escritor que se precie fuesen esas siluetas de tamaño real que se distribuyen en las librerías con determinados lanzamientos editoriales (Martín Kohan, en Nemraya y De Rosso, 2014: 71).

En tres de las sentencias que Pablo Raphael enuncia en su ensayo al hilo de sus reflexiones



sobre el neoliberalismo encontramos la conjunción –el particular hilo de Ariadna del laberinto-red- de aquellos puntos que parecen marcar las direcciones de esta narrativa y que atraviesan lo literario para engarzarlo, en ocasiones, con lo extraliterario:

El neoliberalismo planteaba abrir las fronteras y las literaturas nacionales decidieron apostar por temas de ciudadanía universal

El neoliberalismo fue el artífice de las privatizaciones y los *holdings* y desde entonces los grandes grupos editoriales se han dedicado a comprar a los pequeños. Literalmente comérselos. Literalmente deglutirlos

El neoliberalismo privilegia las marcas por encima de los productos y en la literatura de mercado se privilegia la imagen del autor por encima de sus textos (2011: 22-23).

Mabel Moraña señala que la problemática actual que atañe a América Latina tiene que ver con las relaciones problemáticas que se desarrollan entre el estado, el individuo y la cultura. El modo en el que estas se articulan en propuestas como las de Volpi permite diagnosticarlas con el término de «estratégico»; ahora bien, el complejo panorama de relaciones que se establece entre la literatura latinoamericana y el espacio mundial en el que emerge en los noventa, justifica en cierta medida la orientación de unas reivindicaciones que, quizá de otro modo, no hubiesen alcanzado la difusión –crítica, académica, literaria– que les permitiese canalizar estas reivindicaciones. Reconocemos, en suma, el modo en que en estas propuestas esa postura estratégica es reivindicada y tematizada como tal, sobre el telón de fondo de la reorganización político-económica y cultural gestada por el neoliberalismo. Así, si bien es cierto que no puede afirmarse la plena autonomía de un espacio literario profundamente mediado, el valor de estas escrituras residiría en evidenciar cuestiones de mercado que, en unos casos, adquieren una problematización más compleja y profunda en lo estético y, en otros, queda reducida a mera retórica mercantilizada o mercantilizable.

Nos resulta fundamental insistir en que los denominados escenarios globales de muchas de estas ficciones lo son en cuanto lo es también el lugar de enunciación desde el que son producidos; esto es, el Santiago de Chile «global» que aparece en muchos textos de Fuguet es resultado de un modelo de pensamiento que iguala universalidad y globalización, radicado en ciertas condiciones de posibilidad. Muchas de estas ficciones resuelven por una única vía dualidades que, como las que enfrentan a lo local con lo global, lo nacional con lo cosmopolita, lo mercantil con lo estético, gestan en sí mismas otras formas que no pretenden resolverla, sino que surgen, precisamente, de su misma materialización. El estadio de la narrativa de entresiglos difiere en muchos aspectos de aquella que se produce con el andar del siglo XXI, que, no exenta de circular en el sistema

neoliberal, se orienta en muchos casos a la dilucidación de las alternativas que a este puede gestar la forma literaria.

### **III**

#### **IMAGINARIOS LOCALES EN LA NARRATIVA DEL PRESENTE**

Somos los originales,  
súper internacionales  
escuchamos tus consejos y aprendemos tus  
modales.  
Y aunque somos diferentes, a la vez somos  
iguales  
en la misma situación en distintos lugares  
Somos internacionales,  
sin importar cuántos ni cuáles.  
Somos los originales.  
Somos internacionales.  
Sí, somos la sangre que corre en las venas.  
Sí, es el sentir de mi raíz, so:  
Yo soy un colombiano,  
yo soy americano,  
yo soy un ciudadano del mundo.  
Yo soy un mexicano,  
yo soy dominicano,  
de la misma raza, el mismo color.

Es que lo siento así.  
Volver a la raíz.  
(Yo pertenezco aquí) En el mismo lugar.  
En el mismo lugar.  
(Yo pertenezco aquí) En el mismo lugar.  
En el mismo lugar.

Bomba estéreo, «Internacionales»

## 1. SOBRE LA IDEA DE «REGIONALISMO»

En el contexto de la modernidad, la representación de lo local en muchos casos ha llevado aparejada la etiqueta de «regionalista» en un sentido reduccionista o limitador. En los años sesenta, corrientes como las iniciadas por la novela de la tierra, la novela criollista, el indigenismo, etcétera, fueron tildadas de obstaculizar la modernización del sistema literario; insertas en el marco de la conformación de proyectos nacionales que perseguían la legitimación de los modelos metropolitanos, estas posturas determinaron la circunscripción del término, en exclusiva, a la configuración de imaginarios provinciales. Resulta significativo que si, como señala Becerra (2008), el regionalismo latinoamericano del XX surgió como respuesta a ciertos preceptos modernistas, sea en el contexto de reivindicación del fin del paradigma de la modernización internacional alineada con la globalización neoliberal, que esgrimen muchas de las escrituras del siglo XXI, cuando reemergen narrativas que articulan territorios latinoamericanos muy referenciados.

Son numerosos los críticos que, antes que desechar esta etiqueta, proponen su reinterpretación a la luz de algunas de las configuraciones producidas por las propias ficciones. Foffani y Mancini (2000), en su estudio titulado «Más allá del regionalismo», así como Montaldo (1993), en *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, coinciden en señalar la insuficiencia conceptual de este término:

El término *regionalismo* es anacrónico frente a la modernidad o es retrógrado de espaldas a ellas. Lo que se pone de manifiesto a esta altura del siglo XX no es tan sólo lo que el regionalismo cuestiona desde sus mismas raíces (la metáfora de la raíz estuvo siempre ligada, del lado del folklore, al sustento nativista de la tradición como garantía de la nacionalidad), sino también lo que aparece en su lugar y es, de hecho, sustancialmente reformulado: la transformación de la ficción regionalista (Foffani y Mancini, 2000: 261).

En esta línea se inscriben, también, las propuestas de Ángel Rama, Antonio Cándido o Beatriz Sarlo, entre otros. Así, en el transcurso de las interacciones culturales

entre la cultura americana y la europea, el regionalismo definido por Ángel Rama apunta al modo en que determinadas áreas internas acentuaron sus particularidades con el fin de reafirmarlas y otorgarles un lugar en el seno de una cultura nacional cada vez más urbana (1982: 26). El contacto entre sistemas culturales se refleja en su concepto de «transculturación», que, ya articulado por Fernando Ortiz en su descripción de la historia de Cuba, acentúa lo que de procesual ello posee, así como su componente creativo, que antes que implicar exclusivamente la sustitución de una cultura por otra, supone la reelaboración de esta desde el vínculo establecido. Analizando a aquellos autores del litoral argentino que, como Juan José Saer, trazaron en los sesenta una dirección propia alternativa a la configurada por autores como Borges o por el *boom*, Beatriz Sarlo afirma que la poesía de Juan L. Ortiz funda un «regionalismo no regionalista», esto es, «una poesía de la región que carece de los atributos costumbristas, folklóricos, tanto en el léxico como en el tono» (1996: 33); este autor se distanciaba del provincialismo al rechazar la institución hegemónica de una voz, que buscaría enfatizar por vías del colorido verbal para compensar su sentida inferioridad (Ibídem). Rechazando signo alguno de atraso en propuestas que, como las de Rulfo y Guimarães Rosa, apostaban por la universalización de la región, Antonio Cándido define con «superregionalismo» un momento de la literatura latinoamericana en que esta toma «conciencia lacerada de subdesarrollo y opera una superación del tipo de naturalismo que se basaba en la referencia a una visión empírica del mundo» (1972: 353). Este concepto, antes que persistir de un modo limitador en la necesidad de autodefinirse para colmar las exigencias foráneas, apuntaría, para Cándido, hacia formas alternativas de la universalización, que no pasarían en exclusiva por la adopción de imaginarios cosmopolitas. Martín Prieto, por su parte, alude con «escrituras de la “zona”» a aquellas que, articulando las particularidades de la región, trascienden la mera referencialidad o documentalismo, despertando de lo que el crítico denomina «siesta provinciana» (1999). Prieto recurre a este término para describir escrituras que, como las de Di Benedetto, Saer o Daniel Moyano articularon, desde el interior argentino, una alternativa a los dos «horizontes visibles»: los del «folklorismo mentiroso» y los de la narrativa cosmopolita configurada desde y en torno a Buenos Aires (Moyano, en Prieto, 1999: 345). Ante la carencia de un regionalismo producido en la ciudad, Carolina Rolle (2010), más recientemente, propone el término de «regionalismo urbano», que para la crítica resultaría operativo a la hora de analizar espacios que, como los barrios bonaerenses, poseen lógicas, valores e identidad propios, incidiendo en su autodefinición en el marco del avance de la ciudad moderna.

En las producciones que analiza Rolle el barrio es dotado de una particularidad que lo acerca a la región, y desde el que las escrituras cuestionan aspectos como el Mercado internacional, las políticas neoliberales o los sentidos adquiridos por la democracia en el marco de estos procesos.

Esta breve revisión conceptual evidencia algo latente en todas estas propuestas: la operatividad de recurrir al término regionalismo en cuanto delimitación de un determinado lugar de enunciación. Esto es, desprovisto de un repertorio estético predeterminado e ineludible y considerado como modo de articular lo propio de un espacio en un contexto en que este tiende a quedar subsumido por otro espacio de representación dominante –la ciudad, el cosmopolitismo, etcétera–. Pero, además, en estas aperturas del concepto del «regionalismo» puede entreverse cierto malestar que radicaría en el rechazo de aquellos valores tradicionalmente adscritos a él: reconocidos producto de un contexto concreto, en algunos casos estos habrían sido producidos por instancias que trataban de privilegiar paradigmas cosmopolitas o internacionalistas, en un sentido que exigía concebir estos espacios regionales desde aspectos caracterizados por la quietud y el inmovilismo. Advierte Coraggio:

El «regionalismo» deberá ser visto en su aspecto de historia común, tradición y cultura diferenciadas, pero también como posible manipulación ideológica por parte de las fracciones dominantes en su lucha por la hegemonía, buscando consensos locales en sus conflictos con otras fracciones sociales, pero produciendo asimismo una fragmentación de las fuerzas populares (1987: 61).

Ramírez Velázquez y López Levi (2012) señalan cómo el debate conceptual en torno a la «región» tiene lugar en una coyuntura muy concreta: la del surgimiento de las naciones modernas. Apuntábamos en la Introducción cómo con el nuevo siglo se produce una redefinición del concepto de lo nacional que habría determinado tanto ciertas actitudes como imaginarios literarios en un sentido que, en el contexto latinoamericano, vuelve a traer a escena el debate en torno a la literatura mundial y a los procesos enfrentados por lo identitario. No resulta casual que los replanteamientos del término «regionalismo» apelen a lo operativo que este resultaría para dar cuenta de cómo entran en relación dos sistemas –lo local y lo global– en un momento de desdibujamiento de los valores tradicionales de lo nacional. Así, no sería arriesgado aventurar que la atención que en el presente cosechan términos como región, regionalismo, territorio o paisaje, tanto desde el ámbito de lo literario como de lo crítico o lo académico, responde fundamentalmente al replanteamiento de las relaciones que, entre sujeto y territorio, impone la globalización y todo aquello que trae aparejado.

Dimensión fundamental de cualquier conformación nacional, el espacio vertebraba de un modo especial una historia cultural que, como la latinoamericana, asignó a lo natural la configuración de su originalidad respecto de las fuerzas dominantes. Ramírez Velázquez y López Levi exponen en su estudio cómo el uso del concepto «territorio» posee en América Latina ciertas implicaciones; así, si en la literatura anglosajona ostenta un sentido de corte más administrativo o político, en América Latina se utiliza para «dimensionar las transformaciones particulares que se desarrollan en un espacio determinado» (2012: 38). Afirmaba Locane que el que la globalización haya desatado discursos tan dispares –en los viejos términos que enfrentaban a apocalípticos e integrados– demuestra precisamente que esta no actúa de forma homogénea y que «los modos de experimentarlo son necesariamente localizados» (2016: 46). En un reciente diálogo entre varios escritores<sup>65</sup>, el mexicano Álvaro Enrigue sostenía que la idea de estado nacional había dejado de funcionar, y que muchas de las escrituras del presente respondían a la pregunta de qué es lo que sigue después de esta idea, produciendo territorios donde pueda producirse esta discusión.

La proliferación de ficciones que en el siglo XXI articulan imaginarios locales responde a un momento de reconfiguración de lo territorial entendido como confluencia de circunstancias naturales, materiales y sociales. Estas escrituras pretenden dar cuenta de los efectos del fracaso de las políticas de finales del siglo XX, mostrando que antes que abstractos, pueden y deben medirse desde el impacto real que poseen en enclaves concretos. En este sentido, el retorno a lo «regional» permite enfrentar el análisis de esos territorios que, como afirmaba Enrigue, plantean diversos interrogantes sobre qué modos de relación impone el nuevo orden instaurado, con el nuevo siglo, a nivel mundial. Que los valores tradicionalmente asignados a la provincia hayan sido articulados en forma de atraso, desfase o destiempo, implica la existencia de un centro ordenador desde el que pueda efectuarse tal medición, que en este caso responde al modelo concreto del capitalismo y al modo en que este necesita legitimar sus acciones, del mismo modo que el neoliberalismo necesita mantener un sentimiento de desterritorialización que le permita perpetuarse. Foffani y Mancini (2000), cuando proponen un «más allá del regionalismo» alineado en lo fundamental con los planteamientos de Rama, Sarlo o Cándido, afirman que «pese a todas las rupturas producidas en el curso de la tradición, el paisaje vuelve a

---

<sup>65</sup> Titulado «Cuatro generaciones: Clara Janés, Antonio Muñoz Molina, Álvaro Enrigue y Paulina Flores», que tuvo lugar en octubre de 2018 en Madrid, en el marco del *Festival eñe*.



enfrentar a la naturaleza con la cultura» (2000: 261). El paisaje se diferencia del territorio por lo que aquel posee de fragmento representativo de este, es decir, el paisaje vendría a ser «un punto de vista de conjunto sobre una porción de territorio, a escala predominantemente local y, algunas veces, regional» (Giménez, 2005: 14). Los valores circunscritos a un paisaje pueden tornarse entonces, en determinadas circunstancias, representación prototípica que, trasladado al ámbito de lo nacional, configuraría parte del imaginario popular. Giménez acude al ejemplo de los *westerns* norteamericanos para mostrar cómo un determinado paisaje llega a encarnar ciertos valores patrios. Es desde aquí desde donde pueden entenderse los papeles asumidos por los letrados latinoamericanos en el momento de la independencia y la configuración nacional. Graciela Montaldo (2010) señala que la especificidad de la naturaleza hispanoamericana se encuentra en el vínculo que la hermana a la cultura; ahí, lo natural y lo cultural se identifican, y el dato paisajístico se torna motivo de argumentación para explicar el pasado, el presente y para posibilitar la proyección del futuro<sup>66</sup>. A ello es a lo que retornan estos autores que regresan a los paisajes de la nación para develar estos procesos que configuraron unos valores artificiales; pero, además, para exhibir cómo desde ahí pueden leerse problemáticas de carácter global. Es en la reafirmación de sus particularidades en un marco de desterritorialización impulsado principalmente por el neoliberalismo, trasplantando la propuesta de Ángel Rama, que los imaginarios de estos autores reinscriben direcciones alternativas al privilegiado y aclamado internacionalismo adoptado desde los 90 del pasado siglo.

«Landscape», apunta Cosgrove, posee múltiples sentidos, hecho que radica, para el autor, en las distintas relaciones sociales que pueden establecerse con el territorio, «relaciones que se expresan en la propiedad de la tierra y los derechos de propiedad, en la formación de clases y las historias de colonización y explotación de recursos» (2002: 69). Si remitimos a esto es porque nos interesa el término de «paisaje» en relación con las implicaciones que posee en cuanto *representación* de un territorio. Cuando Steimberg analiza lo posapocalíptico en las ficciones recientes, llama la atención sobre cómo, en el contexto latinoamericano, estas se encuentran en la mayoría de los casos muy referenciadas; esto es, estas obras incluyen «marcas territorializadoras» que, como el idioma, permiten identificar su anclaje en el territorio nacional o continental (en Oeyen,

---

<sup>66</sup> No nos parece casual entonces que, como trataremos de mostrar, muchas escrituras escojan problematizar la idea de futuro precisamente desde la naturaleza, en lo que esta posee de representación de lo nacional.

2014). En la mayoría de las ficciones que analizamos el lenguaje posee un sesgo local muy evidente, aunque su potencial como marca referencial procede del modo en que a ello contribuyen también otros aspectos del imaginario: «en definitiva –afirma Ricardo Piglia– la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje» (2000: online). En una reciente charla<sup>67</sup>, el escritor colombiano Juan Cárdenas (Popayán, 1978), reivindicaba la necesidad de recuperar una idea de lo regional alejada de los contextos críticos que se forjaron en la estela del *boom*. Para el autor, el interés residiría en aproximarse críticamente a los procesos que configuraron determinada visión del paisaje americano, relacionados en gran medida con ideologías concretas y relaciones mundiales de dominación. Esta es la línea en la que se inscribirían los imaginarios locales que se articulan en la narrativa latinoamericana del siglo XXI: en ella, se vuelve al paisaje *real* del presente y del cambio de siglo para dar cuenta de las secuelas que en él ha dejado la economía mundial, pero, además, para evidenciar las lógicas que se encuentran tras la configuración de imágenes como la de esa Latinoamérica esencialmente virtual, cosmopolita, tecnificada y consumista. Los sentidos de la relación con el territorio se han visto trastocados en el presente, y exigen rearticularse desde nuevos paradigmas críticos. El anclaje local de estas ficciones respondería, precisamente, al deseo de componer imaginarios en los que las problemáticas globales no son, en exclusiva, un repertorio temático-estético, sino las responsables de la resignificación del sentido del territorio y de su representación, de un modo que, como afirmaba Cárdenas en la citada comunicación, posee alcance mundial.

De estos procesos pretendemos dar cuenta mediante tres núcleos de significación. En el primero de ellos, desarrollamos ficciones que tematizan el propio acto del regreso, a través de las experiencias de personajes que habiéndose marchado del lugar de origen deciden ahora retornar inaugurando, como puede intuirse, un haz de planteamientos que pasan por las motivaciones que abocan a tal determinación. Tras ellas, se suceden una serie de narrativas que transitan por paisajes despojados que dan cuenta de los estatutos de un tiempo que deja a sus individuos a la intemperie. Y, finalmente, encallamos en espacios del interior que, alejados de los grandes núcleos poblacionales, exhiben relevantes modos de intervención en problemáticas de signo global. Con ellas concluye un recorrido que pretende visionar un haz de imaginarios locales que traducen los modos

---

<sup>67</sup> Esta tuvo lugar en el marco de las «IV Jornadas Internacionales Literaturas Hispánicas en Vanguardia: encuentros con escritores», celebrada el 10 de abril de 2018, en el que el autor mantuvo un diálogo con Eduardo Becerra sobre diversos aspectos de su obra y de la narrativa latinoamericana reciente.

de acercamiento a ese territorio en el que se están discutiendo las dinámicas de la América Latina del presente.

## 2. VOLVER A CASA: IMAGINARIOS DEL REGRESO

Todas las historias son, en cierta medida, un regreso

Rodrigo Márquez Tizano, *Yakarta*

Para qué nos vamos, si al rato vamos a regresar

Alonso Ruizpalacios, *Güeros*

En el contexto de una narrativa que durante un período de tiempo reivindicó escenarios globales desprovistos de marca local alguna, la emergencia de imaginarios locales muy referenciados en el contexto latinoamericano supone en sí mismo un regreso. Las ficciones que componen este apartado tematizan, además, este acto mismo, reflexionando sobre las implicaciones de esta trayectoria. Los personajes que las protagonizan parten de sus lugares de origen en un intento consciente de desprenderse de todo lo anterior; es en su nuevo destino cuando ese pasado se les aparecerá, como una interferencia, para colarse en un presente que ya no puede desoírlo. Por un llamado de un modo u otro inexcusable, estos individuos regresan para dar cuenta del acabamiento del paisaje que conocieron, analizando qué sucedió en esa mutación de la que, pese a la distancia, reconocen ahora formar parte. El pasado emerge en estas ficciones como una dimensión relevante en cuanto fue el momento en el que se tomaron las decisiones que provocaron la catástrofe que ahora se observa; de todo ello deriva, en suma, la problematización del futuro, cuya proyección se dificulta en un paisaje ahora despojado.

El territorio, la dimensión espacial, posee gran importancia en estas ficciones del presente que plantean lo que concebimos como un régimen alternativo del futuro; ya señalaba Berardi cómo espacio y tiempo se encuentran profundamente imbricados en tanto que «futuro son los espacios que aún no conocemos y que debemos descubrir,

explotar» (2014: 39). La idea misma del futuro se anularía, entonces, con la conquista total del espacio, sin la opción a que un nuevo fragmento de este aparezca inexplorado; no nos parece casual entonces que muchas de estas ficciones que plantean la exigencia de visitar la idea misma del futuro lo hagan desde la territorialidad. Uno de los personajes de *El diablo de las provincias*, del colombiano Juan Cárdenas, reclama la atención a la naturaleza como modo desde el que concebir una posible revolución de ciertos paradigmas tradicionales. La centralidad que la territorialidad posee en estas ficciones respondería, entonces, a la necesidad de revisar qué representaciones de ella se articularon en el marco de los diversos sistemas culturales, esto es, qué se encuentra detrás de los procesos de asignación de determinados valores a ciertos espacios, y qué supone entonces la perpetuación del acercamiento a ellos desde los mismos postulados de entonces.

Tratar de determinar cuál es la motivación que impulsa a muchos de los personajes de estas ficciones a emprender el regreso a sus países natales es uno de los interrogantes que pretendemos dilucidar. Si tras el debate sobre el fin de la literatura latinoamericana entran en escena, años más tarde, ficciones que narran un regreso a suelo latinoamericano, la cuestión apunta hacia cuestiones del campo literario, impulsándonos a reflexionar sobre las implicaciones que posee la emergencia de imaginarios locales tras un período de reivindicación de la desidentificación como vía de acceso inexcusable a lo internacional. Esto trasciende, en suma, hacia aspectos que tienen que ver con la urgencia de visitar la historia reciente, haciendo balance de los efectos de ciertas políticas adoptadas en el continente.

Desde estos interrogantes enfrentamos las ficciones que siguen, que hemos organizado alrededor de cinco núcleos temáticos. En el primero de ellos reflexionaremos acerca de obras que, como las de Patricio Pron (Rosario, 1975) o Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975), plantean regresos que exigen de una forma muy evidente el enfrentamiento del pasado. Tras estas «novelas de los hijos» componemos un epílogo a este apartado, en el que damos cuenta de lo que hemos llamado la «novela de los hijos – de la democracia–», con el fin de señalar, con ese paréntesis, una diferencia que radica en lo generacional. Tras ello analizaremos los planteamientos que hacen Maximiliano Barrientos (Santa Cruz de la Sierra, 1979) en *La desaparición del paisaje* (2015) y Juan Cárdenas (Popayán, 1978) en *El diablo de las provincias* (2018), que interrogan el acto mismo del regreso, aquel para plantear el modo de gestionar el fin de una experiencia concreta del tiempo y este para desplegar cuestiones relacionadas con el estatuto del territorio como marco de problematización de diversos aspectos del presente. La novela

de Mauro Javier Cárdenas (Guayaquil, 1978), *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* (2018), examina un regreso que adquiere un sesgo particular: el del intento del protagonista de insertar su vuelta en los marcos de lo épico, con el fin de colmar unas expectativas heroicas que se develan, sin embargo, improductivas. Esta novela se encuentra atravesada por otra línea narrativa que es la que compone, junto con *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera (Actopán, 1970), el apartado dedicado a otras experiencias migrantes, pues sus personajes replantean los modelos dominantes de representación de tales experiencias en el marco de la globalización. Finalmente, concluimos con un epílogo en el que desarrollamos una trayectoria inversa: la de un viaje o fuga que se aferra precisamente a la negación al regreso, tematizada en la novela *Buena alumna* (2016) de Paula Porroni (Buenos Aires, 1977). Su inclusión responde al sesgo paródico que la autora otorga a esta trayectoria, que nos permite confrontarla con algunas de las actitudes migrantes vinculadas a la satisfacción de patrones culturales dictados por los centros internacionales y, por tanto, vincular algunas de las conclusiones extraídas con lo presentado anteriormente respecto al posicionamiento de América Latina en el espacio mundial.

## 2.1. «Y no hay más remedio que heredar, lo que sea». La novela de los hijos

Todo está clavado en la memoria  
espinas de la vida y de la historia.  
La memoria apunta hasta matar  
a los pueblos que la callan  
y no la dejan volar  
libre como el viento.

León Gieco, «La memoria»

Argentina y Chile enfrentaron procesos dictatoriales que, más allá de su confluencia temporal, desde 1976 hasta 1983 y desde 1973 hasta 1990 respectivamente, incidieron de un modo similar en el devenir del tejido social de sus sociedades. Las ficciones que analizamos en este apartado narran regresos a casa que pasan por la revisión de un pasado que, gestionado desde la lógica del silencio tanto por los regímenes dictatoriales como por los transicionales hacia la democracia, deja una estela de vacíos que horadan el presente de estos autores.

«Me gustaría ser recordado como el Presidente de la Reconciliación»; esta famosa declaración de Aylwin (en Loverman y Lira, 2002: 27), enunciada en 1994, marca el

comienzo de un nuevo período en Chile caracterizado por lo que ha venido a denominarse «política de los consensos», en referencia a la continuidad que pretende tenderse con los modelos neoliberales implementados durante la dictadura, en una estrategia que permita «autonomizar la esfera económica para protegerla de los cambios políticos contingentes» (Larraín, 2001: 222). Idelber Avelar (2000) señala cómo lo que él refiere como transición epocal del Estado al Mercado se produjo, en el país, durante la dictadura misma, dada la temprana implementación del modelo neoliberal en un Chile pinochetista que sostuvo su discurso nacionalista en la exaltación del progreso posibilitado por el mercado, lo que determinaría que la proyección del modelo transicional a la democracia se articulase desde la continuidad con lo anterior como garante de la estabilidad económica heredada de la dictadura. Las implicaciones de esta «política de los consensos» trascienden sin embargo lo económico para incidir en el plano de la memoria, cuya reivindicación, en favor de ese afán de reconciliación esgrimido por la memoria consensual como arma de pacificación social (Gatzemeier, 2011), quedaba acallada o soterrada. En la estela de este pensamiento, Nelly Richard, en una conferencia pronunciada en el Centro de Arte Reina Sofía en el pasado 2017, reivindicaba el uso de «postdictadura» en pos de un término que, como el de «transición», quiere borrar las huellas de los restos catastróficos sí señalados por aquella otra palabra que explicita el significante «dictadura», apuntando hacia implicaciones que trascienden lo discursivo para instalarse en el plano de lo social<sup>68</sup>.

En Argentina la existencia de un movimiento social encabezado por una clase trabajadora más organizada otorgó inestabilidad a este paso del Estado al Mercado que, pese a no suceder de un modo tan rotundo como en Chile, Avelar percibe también en este país. Para ello, alude al análisis que de la construcción discursiva «la Argentina imposible» hace Óscar Landi: si hasta el gobierno de Alfonsín esta designaba el pasado pesadillesco de la dictadura al que no se deseaba regresar, lo cual legitimaría las acciones adoptadas por su gobierno, fue después reinsertada en el discurso neoliberal de Carlos Menem, despojada ya de su sentido distópico, para expresar ahora la necesidad de focalizarse en un futuro ya no imposible sino realizable por las vías del mercado (Avelar, 2000: 87). Fue el gobierno de Carlos Menem el que, en los noventa, implementaría el modelo neoliberal que supuso, como afirma Hernán Fair, la sustitución del modelo

---

<sup>68</sup> Joaquín Brunner también alude a esto cuando afirma que «el escenario está preparado para que la postdictadura no sea imaginable más que como “transición democrática”» (en Avelar, 2000: 81).

socialmente incluyente e igualitarista del peronismo de posguerra por un modelo acumulativo, excluyente y desigual (2016: 113).

El neoliberalismo postdictatorial se legitima, en ambos países, sobre el olvido de la barbarie pasada, en consonancia con un modelo de mercado que implementa la lógica de la sustitución constante (Avelar, 2000). Cárcamo-Huechante (2007) matiza esta afirmación del crítico argentino refiriendo a que si, efectivamente, el mercado impone una lógica de la sustitución, se sirve a su vez del reciclaje, no sólo en lo material sino también en lo simbólico, reutilizando determinadas imágenes en sentidos que resultan beneficiosos a la configuración de su imagen propia. Este juego de olvido-reciclaje nos resulta productivo a la hora de enfrentar el análisis de unas novelas que revisitan determinadas zonas del pasado para iluminar espacios oscurecidos por estas políticas, a partir de la observación de su permanencia en determinados aspectos del presente. Respetando las particularidades de cada país, las condiciones en que en Chile y Argentina se enfrentó el paso de un gobierno autoritario a un régimen democrático tuvieron repercusiones similares en unas sensibilidades desajustadas por un aparato retórico que desdeñaba la memoria. En algunos casos, el fracaso del proyecto revolucionario supuso, en la generación de los padres, la gestación de un sentimiento de derrota que, en el contexto de una realidad autoritaria, fue excluido de proceso de enunciación alguno. Los hijos, en el enfrentamiento del pasado de los padres, descubren las fallas entre las que se perdieron los discursos que debieron haber materializado el fracaso, a la vez que asisten a la perpetuación de unas dinámicas que, si bien ahora amparadas por el sello de la democracia, niegan la realización factual de los proyectos liberales en los que debiera emerger un análisis crítico del pasado que queda descartado.

Los análisis de las novelas *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron y *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra giran en torno a las ausencias que, factuales y discursivas, imprimió la dictadura en la generación de sus padres y cuyas consecuencias los alcanzan a ellos mismos, lo que las lleva a plantearse cómo narrar desde su posición la historia de aquella revolución vuelta derrota. Tras ello incluimos un apartado que, bajo el título «hijos de la democracia», aúna las escrituras de autores que, también argentinos y chilenos<sup>69</sup>, se encuentran distanciados de Pron y Zambra por unos años de nacimiento; estas inciden en la conformación de otra

---

<sup>69</sup> A excepción de Verónica Gerber, que pese a ser mexicana narra en su novela la experiencia de exilio de su familia consecuencia de la Argentina dictatorial.



sensibilidad que, si bien despliega imaginarios similares, lo hace desde una experiencia histórica propia, desplazada por esos años del lugar ocupado por aquellos. Componen este otro apartado *Agosto* (2010) de Romina Paula (Buenos Aires, 1979), *Opendoor* (2006) de Iosi Havilio (Buenos Aires, 1974), *Hogar* (2016) de Fernando Mena (Valparaíso, 1984), *Camanchaca* (2012) de Diego Zúñiga (Iquique, 1987), *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber Bicecci (Ciudad de México, 1981) y *Colección particular* (2015) de Gonzalo Eltesch (Valparaíso, 1981).

### 2.1.1. «¿Qué hacemos con esa herencia?». *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*

Perdonen la cara angustiada,  
perdonen la falta de abrazo,  
perdonen la falta de espacio,  
los días eran así.  
Perdonen por tantos peligros,  
perdonen la falta de amigos,  
perdonen la falta de abrigo,  
los días eran así.  
Perdonen la falta de hojas,  
perdonen la falta de hojas  
perdonen la falta de aire,  
perdón si no pude elegir.  
los días eran así.  
Y cuando lo pasen en limpio,  
y cuando desaten los lazos,  
y cuando corten los cintos,  
vivan la fiesta por mí.  
Y cuando laven las heridas,  
y cuando laven el alma,  
y cuando laven el agua,  
laven sus ojos por mí.  
Y cuando broten las flores,  
y cuando crezcan las plantas,  
cuando recojan los frutos,  
prueben el gusto por mí.  
Que los días eran así

León Gieco, «A nuestros hijos»

El protagonista de *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, novela que posee cierto sesgo autoficcional, regresa a su Argentina natal desde Alemania, donde vive desde hace ocho años, tras conocer la enfermedad de su padre. Su llegada supondrá el reencuentro con todo aquello que había dejado atrás, así como la indagación en el pasado familiar atravesado por el pasado nacional de la dictadura. Hijo de militantes, durante su infancia debió enfrentar una atmósfera de terror que determinó en gran medida que, ya adulto, decidiese marcharse de ese país al que ahora debe regresar:

Yo acababa de llegar a Argentina y, mientras esperaba el autobús que iba a llevarme a la ciudad donde mis padres vivían, a unos trescientos kilómetros al noroeste de Buenos Aires, yo pensaba que había venido de los oscuros bosques alemanes a la llanura horizontal argentina para ver morir a mi padre y para despedirme de él y prometerle – aunque yo no lo creyera en absoluto– que él y yo íbamos a tener otra oportunidad, en algún otro sitio, para que cada uno de nosotros averiguara quién era el otro y, quizá, por primera vez desde que él se había convertido en padre y yo en hijo, por fin entendiéramos algo; pero esto, siendo verdadero, no era en absoluto verosímil (27)<sup>70</sup>.

La búsqueda que ya se perfila en este fragmento es la que determina que este hijo escriba una novela que es la que estamos leyendo y con la que este joven profesor universitario, ahora también escritor, pretende desentrañar el pasado de su padre, sus motivaciones políticas, pero, sobre todo, el lugar que él ocupó en ese fragmento de su historia del que, hasta ahora, la distancia transoceánica le había permitido huir.

Su primera impresión tras el aterrizaje en Argentina es la de llegar a un país avejentado y atrasado respecto de lo que conoció antes de marcharse en el año 2000, en el que el tiempo pareciera haber corrido de forma acelerada para, sin embargo, conducirlo a estadios pretéritos:

En aquel momento tuve la impresión de que el país se había montado en la montaña rusa y seguía dando vueltas boca abajo como si quien operaba el aparato se hubiera vuelto loco o estuviera en la pausa del almuerzo. Vi jóvenes viejos, que vestían ropa nueva y vieja al mismo tiempo, vi una moqueta azul que parecía nueva pero ya estaba sucia y gastada allí donde la habían pisado, vi unas cabinas con los vidrios amarillos y unos policías jóvenes pero viejos que miraban los pasaportes con desconfianza y a veces los sellaban y a veces no; incluso mi pasaporte parecía ya viejo y, cuando me lo devolvieron, tuve la impresión de que me entregaban una planta muerta, ya sin ninguna posibilidad de volver a la vida; vi a una joven que llevaba una minifalda y entregaba a quienes pasaban una galleta con dulce de leche, y casi pude ver el polvo de años posado en esa galleta y en el dulce (...). Al salir creí ver pasar a mi lado a la caricatura obesa y envejecida de un futbolista (24).

Si el tiempo parece transcurrir más despacio para aquellos que se encuentran en la montaña rusa que para los que observan desde afuera su recorrido, del mismo modo la distancia otorgada por su extranjería le permite observar cómo su país natal parece inmerso en otro tiempo distinto al que él habita. La percepción de la Argentina se proyecta a través de los objetos que percibe, que lo remiten al pasado a pesar de su supuesta «novedad». Así, al abrir la nevera de su casa, observa que las judías «estaban envasadas en una lata que me recordaba la antigua lata de tomates, los tomates venían en un recipiente que recordaba al del cacao y el cacao venía en unas bolsas que a mí me hicieron

---

<sup>70</sup> Con el fin de facilitar la lectura, cuando sea evidente la ficción en torno a la que gira nuestro análisis, en las referencias de las citas incluiremos únicamente el número de página. Estas aparecerán completas sólo cuando pueda haber lugar a confusión con alguna otra de las obras citadas.

pensar en pañales y en noches sin dormir» (30). Lo viejo y lo nuevo coexisten en la realidad del país de un modo que parece sumirlo en una especie de letargo pesadillesco en que se complica vislumbrar futuro alguno. Esa montaña rusa a la que se habría subido el país bien podría ser la de un discurso del progreso que, si debía conducir a la realización de esa Argentina ya no utópica sino posible, parecería en cambio haberla dejado varada en un trayecto circular e infinito, sin avance. El protagonista refiere cómo ese futbolista que cree cruzarse en el aeropuerto, vuelto caricatura envejecida, exhibe una camiseta en la que aparece impresa una imagen de sí mismo que, deformada por su obesidad, lo muestra marcando un gol determinante en un mundial de fútbol, en una clara alusión a lo que ingresó en el imaginario popular argentino como «la mano de Dios», con la que Maradona otorgó la victoria a Argentina frente a Inglaterra en el Mundial de 1986. El sentido desmitificador con que enfrenta esta visión que lo recibe a su llegada apunta hacia la espectacularización de una historia nacional atravesada por una heroización épica que resulta irrisoria<sup>71</sup>.

El primer rasgo del protagonista que conocemos es su memoria horadada por la cantidad de drogas consumidas entre 2000 y 2008, el período en que vivió en Alemania, que «hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años (...) es más bien impreciso y esquemático» (11). Su amnesia, que en un primer momento parece deberse a la medicación recetada por su terapeuta de los «oscuros bosques alemanes», se revela, más adelante, no como la indeseable consecuencia de esta sino como el objetivo buscado con esos fármacos: «(...) No había sido la intoxicación producida por las pastillas la que había ocasionado la incapacidad para recordar los eventos de mi infancia, sino que habían sido esos mismos hechos los que habían provocado mi deseo de intoxicarme y de olvidarlo todo» (165). Ese perseguido olvido es, además, el motivo que lo impulsa a marcharse de su país natal: «Me había marchado a un país que no había sido una realidad para mí desde el principio, que había sido un sitio donde no existía la situación opresiva que sí había sido real para mí durante largos años» (144-145). El viaje y la medicación suponen, entonces, intentos de fuga de ese pasado. Ese país europeo en el que él mismo se niega la posibilidad del hogar autoimponiéndose un tránsito desposeído entre los distintos sofás de sus amigos –«no lo hacía porque no tuviera dinero sino por la irresponsabilidad que, suponía, traía consigo no tener casa ni

---

<sup>71</sup> Fernando Reati titula uno de los apartados de su estudio sobre la Argentina neoliberal, al que aludiremos en varios momentos, «El espectáculo de la política. La política del espectáculo» (2006), aludiendo a la espectacularización que esta alcanzó durante, principalmente, el gobierno de Carlos Menem.

obligaciones, dejarlo todo atrás de alguna forma» (14)–, no es entonces más que su deseo de olvido, el lugar en que enfrentar la construcción de una amnesia anhelada.

Esta búsqueda de la desmemoria se triza con su vuelta, debido al hallazgo de unos documentos que su padre había estado recopilando durante el último año, meses antes de su enfermedad. La carpeta tiene por título «Burdisso» y contiene una recopilación de diversos tipos de materiales, principalmente reportajes y noticias periodísticas, que dan cuenta de la desaparición de Alberto Burdisso, un ciudadano de El Trébol, un pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe, en ese mismo 2008 en que regresa el protagonista. Su padre, periodista de profesión, había reunido todas y cada una de las evidencias del caso de desaparición de un individuo al que lo vinculaba, únicamente, la pertenencia al mismo pueblo en el que el padre había crecido. No obstante, ello no justifica, para el protagonista, esta búsqueda obstinada de la que alcanza a percibir en un principio que «había una simetría y era una de acuerdo a la cual yo estaba buscando a mi padre y mi padre estaba testimoniando la búsqueda de otra persona» (60). La revisión de tales documentos le permite revivir los avances de una investigación que finalmente dio con el objeto de su búsqueda, el cuerpo sin vida de Alberto Burdisso en las profundidades de un pozo. Ahora «el misterio era doble: el de las particulares circunstancias en que Burdisso había muerto y el de las motivaciones que habían llevado a mi padre a buscarlo, como si esa búsqueda fuese a aclarar un misterio mayor más profundamente hundido en la realidad» (91). Ese misterio emerge cuando, unas hojas más adelante, aparece la noticia que da cuenta del entierro de Burdisso, describiendo cómo «Chacho» Pron, el padre del protagonista, dedicó unas palabras al finado con las que recordó además a la hermana de este, Alicia, desaparecida durante el Proceso Militar. Entonces, deduce, «ésa es la razón por la que mi padre había decidido reunir toda esta información, por una simetría: un hombre desaparece y una mujer desaparece antes y ambos son hermanos» (96). Asimismo, es entonces cuando ese misterio que parece perseguir el padre revela su conexión con la realidad, tal y como el hijo había intuido, destejendo una maraña que conecta la desaparición de Burdisso con la de su hermana Alicia, consecuencia de esa dictadura que dejó a su paso una estela de ausencias. Sin embargo, esto todavía no revela la preocupación de su padre por este caso:

Su interés por lo sucedido a Alberto Burdisso era el resultado de su interés por lo sucedido a su hermana Alicia, y que ese interés era a su vez el producto de un hecho que tal vez mi padre no pudiera explicarse siquiera a sí mismo pero para cuya dilucidación él había reunido todos los materiales, y ese hecho era que él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer la vida y que a él iba a costarle décadas

de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener sus efectos en mí, muchos años después (142).

Si la búsqueda de Burdisso por parte de Chacho Pron está motivada por la recuperación de los restos de Alicia, la búsqueda de Pron hijo es también la de los restos que esa ausencia dejó no sólo en su pasado infantil sino, también, en su presente adulto.

No es casual que sea entonces, en el transcurso de este proceso detectivesco, cuando emerge ese pasado que este escritor había intentado soterrar, esa «época de tristeza y terror que ahora, lentamente, volvía a dibujarse ante mis ojos pese a todas las pastillas, a toda la amnesia retrógrada y a la distancia que yo había intentado poner entre esa época y yo» (108). Esa «historia política de la que yo había sabido alguna vez y después había procurado olvidarlo casi todo» (134) se materializa ahora por vez primera, y la novela, que hasta este momento se encuentra desprovista de referencias históricas concretas, contextualiza entonces determinados hechos que insertan la historia familiar en el transcurso de la Historia nacional. La participación política de sus padres se concreta en la organización Guardia de Hierro, orientada a la defensa de la actividad revolucionaria frustrada por la dictadura. Es ahí, precisamente, donde el padre habría coincidido con Alicia Burdisso, como lo demuestran algunas fotografías que el hijo descubre en la carpeta. El terror con el que el protagonista asocia el pasado emerge ahora preciso en el relato de las prohibiciones que durante su infancia le impidieron llevar a otros niños a casa o contar nada de lo que ahí se hablaba. Se refiere, en suma, a cómo sus padres recibieron a Perón en sus dos retornos: en el de 1973, al que su padre asistió como periodista a su llegada a Ezeiza, cuando se desató el enfrentamiento que se conoció como «la masacre de Ezeiza», y el que tuvo lugar un año antes, cuando su madre atravesó el río Matanza para alcanzar a darle la bienvenida al que consideraba su líder. El modo en que todo ello emerge dista mucho sin embargo del relato cronológico o lineal:

Mi memoria, que se había visto interrumpida durante largos años, había comenzado a funcionar otra vez al recordar estos hechos pero no lo había de forma lineal: la memoria regurgitaba imágenes y recuerdos que desplazaban con violencia aquello que yo estuviera viendo o haciendo en el momento en que éstos tenían lugar y me impedían vivir por completo en el presente (...), pero no podían devolverme totalmente al pasado (173).

Cada una de las partes de la novela está compuesta de diversos fragmentos numerados; así, si en la primera parte de la novela algunos de estos fragmentos han sido escamoteados, reflejo de esa «mala memoria» del escritor, la segunda parte, que recoge el descubrimiento de la carpeta y la consiguiente reproducción de la investigación que

reúne, es la única en que estas secciones numeradas siguen un orden lineal y coherente: desde el 1 hasta el 72, los fragmentos que dan cuenta de este proceso de lectura, análisis e interpretación de los diversos materiales de la carpeta se suceden sin presentar la sustracción o desorden propios de otras partes. Es la tercera parte la que muestra una mayor dislocación de estos apartados, algunos de los cuales aparecen repetidos –hay dos 3, por ejemplo, que refieren aspectos diferentes– o asumen una lógica regresiva –al 24 lo sigue el 22 y a este el 11–. El archivo de la segunda parte de la novela problematiza la articulación de presente y pasado, tendiendo hilos entre ambos tiempos; la desaparición de Burdisso, que remite a la ausencia de Alicia y a su relación con el padre y que trascendió a la propia familia de este, determina que el relato del presente se vea agujereado en su linealidad, obligado a recomponer el orden de las piezas o escenas que lo componen. De todo ello da cuenta la forma de esta tercera parte, que comienza una vez que esa carpeta «fue cerrada por una mano que, aunque en ese momento no pensase yo en absoluto en ello, era la mía» (126), frase final de la segunda parte. La cuarta y última parte, si también presenta ciertas sustracciones, mantendrá el orden lógico de la numeración de los fragmentos, siendo reflejo de la rearticulación que hace el protagonista de su historia y de la de su familia una vez asumidos estos aspectos del pasado.

La inclusión de determinadas afirmaciones en algunas de las noticias sobre la desaparición de Burdisso –tales como «nadie vio nada, nadie escuchó nada. En la ciudad todos murmuran el tema por lo bajo [,] como si tuvieran miedo de algo, sin saber que [,] si se dejan pasar estas cosas, mañana lo mismo nos puede pasar a nosotros» (74)–, hace que esta vire del registro policial a uno que lo acerca al *thriller* psicológico. La configuración discursiva de esta amenaza colectiva es la que empuja a los habitantes de El Trébol a manifestarse reivindicando justicia por Burdisso, que no es sino una excusa para clamar por la seguridad propia. El discurso comunitario sobre el que se cimienta la localidad de El Trébol rechaza la verdad y el progreso como extranjerizantes (64), privilegiando unos valores tradicionales que toma como eje los preceptos de la «iglesia y el respeto de las celebraciones nacionales y, en general con el cultivo consecuente de la hipocresía y las apariencias» (Ibídem). Así, el protagonista no se sorprende cuando percibe las diferencias que las versiones de la prensa local y regional poseen sobre el crimen, calificando de «lector ingenuo» a aquel que se sorprenda por ello. Si en la versión difundida por la prensa regional la casa de Burdisso estaba revuelta y la policía había encontrado signos de violencia, la local sostiene que todo estaba en orden, aspecto que trata de evidenciar y legitimar deteniendo la redacción en detalles como la presencia,

frente a la casa, del «“fiel perro” que seguía al amo “a donde fuera”» (78). El relato de esta etiqueta, en suma, a los posibles criminales como «“personas de mala vida”», calificativo que, en el marco del pueblo, es aplicado a todo aquel que no haya nacido en este. La ingenuidad a que alude el protagonista no es otra que la de juzgar inocente una versión capaz incluso de modificar la verdad de los hechos para, se deduce, salvaguardar y mantener los valores comunitarios de ese espacio del pueblo, basados en su oposición con todo aquello que resulta ajeno a ellos, razón por la que, una vez identificados los criminales, las noticias -locales- que dan cuenta de ello reiteran su «marginalidad».

Entre las distintas versiones de la desaparición y el asesinato de Burdisso, compuestas por los volantes, las hojas impresas, las encuestas, los mapas, los múltiples artículos, las cartas de los lectores, etcétera, que conforman la carpeta, emerge una verdad precisa: la de la desaparición de Alicia Burdisso, verdadero motivo que lleva a Chacho Pron a iniciar esa búsqueda. La Dictadura implementó una lógica de la desaparición que aplicó tanto a los cuerpos físicos como a los textuales, esto es, a la verdad en torno a estas ausencias. El lenguaje del estado dictatorial es, como afirma Avelar (2000), el de la amputación, que vira en el programa postdictatorial, en el que se asume «una retórica recuperativa y psicologizante» capaz de sostener el aparato democrático (Ibídem: 182). Cada uno de estos momentos impone, entonces, una sintaxis narrativa concreta idónea para producir una representación de los hechos acorde con su programa, que pueda perpetuar la legitimación del poder que lo sostiene. En el marco del análisis de *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia afirma Avelar cómo el autor argentino «insiste en que lo que se ha dejado fuera de esta ecuación es la memoria de una experiencia» (2000: 182), aquello que, precisamente, buscaría restituir el padre del protagonista de la novela de Pron con la reactivación de la búsqueda de Alicia:

Tuve la impresión de que mi padre no había estado buscando realmente al asesinado (...), que lo que había hecho era buscar a la hermana, restituir allí y entonces una búsqueda que ciertas circunstancias trágicas, que yo mismo, y tal vez él y mi madre, habíamos intentado olvidar, le habían impedido llevar a cabo en el mes de junio de 1977, cuando mi madre y él y yo (...) vivíamos en un ambiente en que el terror hacía que los sonidos y los movimientos nos llegasen retardados, como si estuviéramos bajo el agua (130).

En este punto nos resulta esclarecedor revisar el análisis que Idelber Avelar hace del aparato ficcional desplegado por Ricardo Piglia en lo que respecta al trabajo del duelo; para él, afirma el crítico argentino, la ficción, lejos de rechazar la problematización de la verdad, es el lugar donde esta puede ser puesta en suspenso (2000: 140). El poder entreteje, en torno a la verdad de los hechos, una maraña de versiones que, testimoniada

por la ficción, permite evidenciar la sintaxis que cada una de esas versiones posee, el aparato narrativo que las sostiene. Asumida la incapacidad de recuperar un cuerpo, así como la verdad en torno a la no posibilidad de hallarlo, la búsqueda -textual- sirve, en sí misma, como activación de esa experiencia que fuera soterrada por el mecanismo «quirúrgico» de la dictadura y por la retórica psicologizante de la postdictadura.

Hemos señalado cómo en Argentina los noventa asisten al desmantelamiento del modelo de integración y cohesión social, sustituido por un modelo acumulativo productor de exclusión y desigualdad, impulsado por el paso de la supremacía del Estado a la del Mercado. La generación del protagonista, «perdidos en un mundo de desposesión y de frivolidad, todos miembros de un ejército derrotado hace tiempo cuyas batallas ni siquiera podemos recordar y que nuestros padres ni siquiera se atreven a mirar de frente todavía» (178), se pregunta qué ofrecer ante esa otra que libró las luchas. Tras introducir este interrogante, que ocupa la última parte de la novela, el protagonista refiere y matiza una escena que había relatado ya en la primera parte: en ella, describe un accidente de auto que su familia y él habrían tenido alguna vez y que los habría dejado deambulando a los costados de la carretera sin atreverse a darse la vuelta para mirar la destrucción, el caos y la sangre que habría quedado a sus espaldas. Ahora, en la última parte de la novela, el protagonista vuelve a referir a ese accidente «del que hasta entonces yo no había podido o no había querido recordar nada», y aunque nadie quiere todavía darse vuelta para mirar, «eso era lo que teníamos que hacer y lo que yo procuraba hacer en ese momento, sosteniendo la mano de mi padre en un hospital de provincias» (180). Pese a que todavía resulta complicado girarse para contemplar el desastre pasado, ahora se reconoce que ese «imperativo ético» (179) que siente impuesto por la generación de los padres no es sino el de voltearse para observar, asumir y contar ese estallido. No obstante, lejos de materializar una experiencia que no es la suya, aquello que estos jóvenes demarcan es la distancia que los separa del modo en que la recibieron, de la forma en que esta se tornó representación. Esta se expresa muy bien cuando el protagonista comprende que «mi regreso no era al país que mis padres habían querido que yo amara y que se llamaba Argentina sino a un país imaginario para mí, por el que ellos habían luchado y que no había existido nunca» (165). El regreso del protagonista es, entonces, a la representación de esa Argentina que, gestada como utopía por el proyecto revolucionario, fue tornada distopía por la dictadura militar, pues como señala Guillermo O'Donnell, el desarrollo y la modernización en América Latina no implicaron necesariamente formas de gobierno liberal-democráticas (en Avelar, 2000: 78). Ahí radica, precisamente, el vínculo que



acerca a padre e hijo, ahí arranca ese «hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos» (39). Pese a que el contexto exige y posibilita, en cada período, distintas formas de la lucha, el motor de esta no difiere en lo sustancial:

Y me pregunté si todo aquello no era también una tarea política, una de las pocas que podía tener relevancia para mi propia generación, que había creído en el proyecto liberal que arrojara a la miseria a buena parte de los argentinos durante la década de 1990 y les había hecho hablar un lenguaje incomprensible que debía ser subtítulo; una generación, digo, que había salido escaldada pero algunos de cuyos miembros no podíamos olvidar. Alguien alguna vez había afirmado que los hijos serían la retaguardia de los jóvenes que en la década de 1970 habían peleado una guerra y la habían perdido y yo pensé también en ese mandato y en cómo ejecutarlo, y pensé que una buena forma era escribiendo algún día acerca de todo lo que nos había sucedido a mis padres y a mí y esperando que alguien se sintiera interpelado y comenzase también sus pesquisas acerca de un tiempo que no parecía haber acabado para algunos de nosotros (184-85).

El neoliberalismo, sustentado en una lógica mercantil que rechaza la memoria por ser contraria a la velocidad sustitutiva que él exige, descartaba la representación de la experiencia a que remiten esos restos del pasado. Es la reflexión sobre el aparato retórico que cimienta cada uno de estos proyectos lo que posibilita que emerja en la novela esa verdad de la derrota que para Avelar «no puede surgir en un lenguaje que aún no haya incorporado la experiencia que narra en una reflexión sobre la *derrota*» (2000: 97). Ello determina, a nuestro parecer, que la voz del protagonista de la novela no se vea travestida en el sentido enunciado por el grupo de investigación argentino «Mataronakenny», que define el travestismo generacional como la asunción, por parte de la voz narrativa, de unos valores generacionales que verdaderamente no le corresponden<sup>72</sup>. Sintiéndose interpelado por su padre para escribir esa novela que este pareciera haberle legado en forma de puzle, el compuesto por los documentos y fotografías de esa carpeta, el protagonista escribe no con la intención de colmar esos silencios que pueblan la historia de sus padres, sino de dar cuenta de las marcas que ese silencio ha dejado en su propia historia, en su presente y en el de toda una generación. La memoria de la experiencia de la derrota de que da cuenta nace y muere en el texto, en el propio relato, porque no puede existir fuera de ahí; este habla, precisamente, de un silencio que, más allá de

---

<sup>72</sup> Dicho grupo, surgido en 2004, se autodefine como un conjunto de lectores que quiere discutir lo literario de unos textos a menudo reducidos a la disyuntiva mercantil-estético: «Es necesario leer a los “nuevos”, discutir sus obras, darse cuenta que la literatura argentina se renueva, se modifica, dialoga críticamente con el pasado, con el futuro y plantea nuevas preguntas para interrogar las viejas respuestas».

Extraemos esta declaración del primer informe del grupo, que puede leerse aquí: <https://eter.org/everba/spring05/mataronakenny.pdf>

materializarse en la ausencia de los cuerpos, de los desaparecidos, cobra forma en los huecos del relato, en ese cruce de versiones que el poder construye sirviéndose de aparatos retóricos erigidos sobre un suelo colmado de restos, de cadáveres insepultos. Por ello, no parece casual que se escamotee la primera letra del lugar natal, que se convierte en la novela en «\*Osario».

El epígrafe de la primera parte de la novela reza: «La verdadera historia de lo que vi y cómo lo vi (...) que es, después de todo, lo único que tengo para ofrecer»; la propia naturaleza de los hechos exige a la narración unos parámetros propios que no pueden ser otros:

Al procurar dejar atrás las fotografías que acababa de ver comprendí por primera vez que todos los hijos de los jóvenes de la década de 1970 íbamos a tener que dilucidar el pasado de nuestros padres como si fuéramos detectives y que lo que averiguaríamos se iba a parecer demasiado a una novela policíaca que no quisiéramos haber comprado nunca, pero también me di cuenta de que no había forma de constar su historia a la manera del género policíaco o, mejor aún, que hacerlo de esa forma sería traicionar sus intenciones y sus luchas, puesto que narrar su historia a la manera de un relato policíaco apenas contribuiría a ratificar la existencia de un sistema de géneros, es decir, de una convención, y que esto sería traicionar sus esfuerzos, que estuvieron dirigidos a poner en cuestión esas convenciones, las sociales y su reflejo pálido en la literatura (142-143).

Su historia no tiene cabida en unos moldes narrativos que, como los del policial, se despliegan en torno a un misterio cuya revelación debe emerger certera al final. Ninguna verdad única puede resultar de la narración de esa historia pero, sobre todo, adoptar un molde genérico concreto sería una forma de traicionar un relato que quiere dar cuenta, sobre todo, de cómo en la sintaxis adoptada por los discursos del poder no tienen cabida esas experiencias de memoria que, en narraciones como la propia novela, como la conformada por los diversos materiales del padre en esa carpeta titulada «Burdisso», emerge precisamente en el cruce que se produce entre las distintas versiones, producto de los distintos moldes genéricos. Cuando el protagonista se pregunta cómo sería la novela que querría escribir su padre, responde que esta debería «ser breve, hecha de fragmentos, con huecos allí donde mi padre no pudiera o no quisiera recordar algo, hecha de simetrías» (135), descripción idéntica a la misma novela que estamos leyendo. Al principio, el protagonista incide en la mala memoria que caracteriza a su padre y que él habría heredado; junto con ella, trasunto de la experiencia de toda una generación cuya historia -pero también cuya Historia- se encuentra horadada por las retóricas del poder, su herencia se completa con ese puzle que conforma la carpeta de Burdisso:

Era como si mi padre hubiera deseado descomponer el crimen en un puñado de datos insignificantes, en un montón de documentos notariales, descripciones técnicas y

registros oficiales cuya acumulación le hiciera olvidar por un instante que la suma de todos ellos conducía a un hecho trágico (121).

Emulando esa retórica a que referíamos antes, su padre descompone el relato para olvidar o soterrar una verdad que resulta de unir los pedazos, de contemplar el paisaje que se forma al juntar unas piezas que, como aquel rompecabezas que recuerda haber armado de niño y que su padre rompió en mil pedazos más haciendo imposible rearmarlo, nunca encajan del todo<sup>73</sup>. El hijo se convierte en detective del padre no como perseguidor de una verdad sino como heredero del carácter detectivesco de aquel, en un sentido que cuestiona la existencia misma de una verdad oficial; es por eso que, de escribir su historia, esta debería ser contada como si fuese un friso o un relato personal e íntimo «que evitase la tentación de contarlo todo, una pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar buscando las piezas» (143). Ese imperativo ético que esta generación busca colmar desde la escritura no tendría sentido en los marcos de una búsqueda que concluiría con el hallazgo de una verdad, sino que busca trascender el propio texto para articular una verdad en suspenso capaz de implantar una sospecha que garantizaría la continuidad de la búsqueda, del cuestionamiento. Su padre le lega al protagonista un puzzle que debe armar no para alcanzar un paisaje completo sino para descubrir, en el proceso de armazón, todas esas posibilidades combinatorias que se vislumbran entre las piezas. Concluye Avelar aludiendo a *La ciudad ausente* que, ahí, «la restitución depende de la supervivencia del arte del relato porque lo que ha de ser restituido pertenece al orden de la experiencia» (2000: 183), y es ese arte del relato lo que hereda este hijo, un relato que debe armar, contar, que sólo tiene sentido en el proceso mismo de armado. En esa herencia que le deja su padre reside la articulación del duelo, esa memoria de una experiencia que, afirmaba Piglia, había sido olvidada en un momento que exige demarcar el espacio de producción de la barbarie que produjo parte de los relatos del presente.

El protagonista regresa a esa Argentina gestada por un proyecto revolucionario que no fue y del que él no posee experiencia alguna; cuando logra recuperar todos esos recuerdos del pasado, todo aquello que explica por qué su infancia siempre estuvo asociada con el terror, se da cuenta de que, pese a lo que había creído hasta entonces, sí tenía un hogar:

---

<sup>73</sup> El protagonista describe además cómo su padre había ampliado tanto una de las fotos de Alicia que su rostro había terminado desapareciendo, descomponiéndose en píxeles en los que ya no se adivinaba forma alguna.

Una vez había querido creer que mi viaje no tenía retorno porque yo no tenía un hogar al que volver debido a las particulares condiciones en que mi familia y yo vivimos durante un largo período, pero en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar y que ese hogar eran un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado (163).

Si en el discurso dictatorial la casa, como la familia, constituían el lugar del amparo y la protección, anclaje simbólico de su legitimación, lo cierto es que su experiencia difería de ello por completo, dejándolo desposeído, de un modo que reproduce con el viaje a Alemania y que allí perpetúa renunciando a la posibilidad de tener una casa propia. El regreso, entonces, como la contemplación de esa escena del accidente, se hace necesario para articular ese presente que el protagonista mantenía adormecido con las drogas, para aterrizar en una realidad que exige emplazarse en esa historia familiar que emerge ahora precisa, con su vuelta. Retornado de nuevo a Alemania tras su estadía argentina, este protagonista comprende «que, aunque la historia tal como la conozco sea incorrecta o falsa, su derecho a la existencia está garantizado por el hecho de que también es mi historia» (190-191); asumido su posicionamiento en ese relato se imagina, junto a su padre, observando los restos de Burdisso en ese pozo donde fuese hallado, asomados a aquello que es:

la boca negra del pozo en el que yacen todos los muertos de la Historia argentina, todos los desamparados y los desfavorecidos y los muertos porque intentaron oponer una violencia tal vez justa a una violencia profundamente injusta y a todos los que mató el Estado argentino, el Estado que gobierna sobre ese país donde tan solo los muertos entierran a los muertos (192)

Convocados todos esos silencios, asumida su visión, concluye *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*.

### **2.1.2. La Historia de los «personajes secundarios»: *Formas de volver a casa***

La novela de Patricio Pron podría formar parte de los denominados «relatos de filiación», en que los hijos narran la vida de los padres entretejiendo la microhistoria familiar con la macrohistoria nacional y moviéndose en unos límites difusos entre la (auto)biografía y la ficción (Roos, 2013)<sup>74</sup>. Aunque *El espíritu de mis padres sigue*

---

<sup>74</sup> Son varios los estudios que coinciden en señalar la abundancia de manifestaciones artísticas que giran en torno a esta categorización tanto en Chile como en Argentina en los últimos años. Respecto a ello resultan interesantes los estudios de Ilse Logie y Bieke Wilem (2015), Mariela Peller (2014), Elizabeth Ramírez (2010), el ya citado de Sarah Roos (2013) o el de Andrea Jeftanovic (2011) sobre el uso de la infancia como estrategia literaria. La escritora chilena Alejandra Costamagana reunió en 2014 cuatro cuentos de cuatro

*subiendo en la lluvia* encaja sin duda en esta categorización, no nos interesa tanto la asignación de esta como el señalamiento del diálogo que, en tales relatos, se establece con lo que precede; más allá de lo familiar, posicionarse respecto de lo anterior posee ciertas implicaciones a las que responderían las reflexiones metaliterarias que estas ficciones elaboran. Es en este sentido en el que la novela de Pron tiende vínculos con *Formas de volver a casa*, del chileno Alejandro Zambra. Nacidos ambos en 1975, Patricio Pron y Alejandro Zambra comparten una infancia enmarcada por una dictadura que, sin obviar las particularidades de cada país, produce experiencias similares a uno y otro lado de los Andes y que los distancia, en ciertos sentidos, de autores que nacidos únicamente unos años después lo hacen en un marco democrático que enfrenta sus sensibilidades a otros procesos. El protagonista de *El espíritu de mis padres* afirma en un momento:

Me gusta preguntarles a las personas que conozco cuándo han nacido; si son argentinos y han nacido en diciembre de 1975 pienso que tenemos algo en común, ya que todos los nacidos por esa época somos el premio de consolación que nuestros padres se dieron tras haber sido incapaces de hacer la revolución (168).

Zambra bien podría encajar con el sentimiento de esta generación nacida en el derrumbe de un proyecto interrumpido por el autoritarismo de la dictadura. De manera similar a Patricio Pron, el chileno tematiza algunas de las implicaciones que el paso de un modelo político-económico a otro poseyó en las décadas de los ochenta y lo noventa.

*Formas de volver a casa* resulta del entrecruzamiento de dos tiempos narrativos que corresponden a la misma voz: por un lado, el de un niño de nueve años en el Santiago de Chile de mediados de los años ochenta, que relata unas circunstancias familiares que, pese a todo, no debieron enfrentarse a muerte o desaparición alguna. Y, por otro, la de este niño ya adulto que, tornado escritor, al tiempo que intenta reconstruir su relación amorosa con Emilia relata el proceso de creación de una novela cuyos pasajes se corresponden con lo descrito como niño de nueve años. La novela comienza con el narrador niño perdiéndose y regresando a casa por un camino diferente al de sus padres, convencido de que son estos los que se perdieron: la significación de esta escena contiene ya, como veremos, los aspectos cardinales de la novela.

Ese camino de vuelta a casa es el que también emprende este narrador, devolviéndolo a las geografías de un pasado articulado desde el presente de esa escritura; no obstante, en ocasiones encuentra ciertas dificultades para que esta se materialice,

---

jóvenes autores —chileno, uruguayo, argentino y colombiana— que conforman una de las antologías promovidas por Traviesa, titulada *Padres sin hijos*, que tematiza relaciones paterno filiales problemáticas.

reconociendo la causa que lo motiva: «Lo que pasa, Eme pienso ahora, un poquito borracho, es que espero una voz. Una voz que no es la mía. Una voz antigua, novelesca, firme» (7). Aquello que obstaculiza la escritura parecería ser la imposibilidad de narrar desde una voz que no se corresponde con la propia, desde un registro en el que es imposible identificarse. Zambra emplea una metáfora que, coincidente con el título de la primera parte de la novela, le resulta operativa para definir el lugar de una generación a la que, en el espectáculo teatral del pasado, le habría sido asignado el papel de «personajes secundarios». En su obra *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura* (2012) Zambra ya apunta hacia este aspecto cuando señala que «quienes nacimos a comienzos de la dictadura crecimos buscando y contando la historia de nuestros padres y tardamos demasiado en comprender que también teníamos una historia propia» (2012: 28), aspecto que reaparece en la novela cuando reconoce que «en el fondo quisiéramos cantar o por lo menos silbar una melodía, caminar por un lado del escenario silbando una melodía. Queremos ser actores que esperan con paciencia el momento de salir al escenario. Y el público hace rato que se fue» (2011: 73).

La novela *Colección particular*, del chileno Gonzalo Eltesch, podría hermanarse en varios aspectos con *Formas de volver a casa*. De forma similar a como sucede en Zambra, el protagonista de Eltesch desgrana su escritura de una novela que tiene como eje los recuerdos de su infancia. En uno de ellos narra cómo en un determinado momento descubre que sus padres habían votado Sí en el Plesbicitito de 1988, abogando por la continuidad de Pinochet en el poder. Ante su indignación, sus padres le responden que «debería haber vivido esa época antes de hablar» (Eltesch, 2015: 30)<sup>75</sup>. Esta respuesta bien podría ser espejo de la que la madre del protagonista de *Formas de volver a casa*, en una escena muy similar, le da a su hijo, ante sus recriminaciones por no haber adoptado una posición activa en contra de la dictadura. Cuando el hijo le reclama que «esa lucha era necesaria» (Zambra, 2011: 133) la madre le responde: «Qué sabes tú de esas cosas. Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años» (133). El modo en que el protagonista de la novela de Zambra percibe la forma que adopta su propia afrenta hacia su madre resulta esclarecedora de lo que queremos señalar: «Al no participar apoyaban a la dictadura -siento que en mi lenguaje hay ecos, hay vacíos. Me siento como hablando según un manual de comportamiento» (132). El protagonista de la novela de

---

<sup>75</sup> Antes, el narrador relata cómo de niño su padre lo llevó a conocer a Pinochet, y cómo en ese momento él se vio contagiado por la emoción que mostraba su padre.

Patricio Pron también advertía de la imposibilidad de emitir un juicio justo a los padres, incluso en un aspecto que, como este, parece determinante<sup>76</sup>. El modo en que se percibe la impostura de la voz propia en ese reclamo evidencia un aspecto central en el enfrentamiento del pasado que articulan estas novelas: antes que pretender una crítica de aquel que resulte en redención, lo que buscan es la demarcación del lugar de enunciación de aquellos cuya historia quiere materializarse, esto es, la de los que, por diversas circunstancias, fueron relegados a un papel secundario en la Historia.

Hacia el final de la novela de Zambra, el padre del protagonista lo insta a escribir la historia de Claudia, amiga de la infancia cuya familia vivió de cerca los efectos de la represión: militante activo, su padre debió asumir otra identidad que le impidió, durante varios años, convivir con su propia familia. Pese a la materia novelesca que ello posee, el protagonista escritor le responde a su padre: «No voy a escribir un libro sobre ellos. Voy a escribir un libro sobre ustedes» (122). Así, si esa historia familiar de Claudia a que alude el padre aparece efectivamente en la novela, lo hace para enfrentarse con la historia de aquellos que en esa época, por ser niños o por haber transitado por un margen que los eximió bien de padecer directamente los efectos de la dictadura, bien de asumir una postura activa en ella, no forman parte de las narraciones elaboradas por el «padre», entendido este como esa «voz novelesca» a la que se le asignó, durante largo tiempo, el derecho único de narrar:

La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra. Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer (56-57).

La reivindicación de este personaje supone la legitimación de la proyección de la voz desde el lado oscuro del escenario, el reconocimiento de que este puede y debe ser un lugar de enunciación tan válido como el que posee el centro desde el que tendía a articularse. Ahora, sin embargo, se asume la posición que verdaderamente se ocupa rechazando un caudal épico que no corresponde: así, para el narrador niño, Pinochet es un simple personaje de la televisión que interrumpe la programación y al que odia por eso, aunque «tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows» (21), del mismo modo que un comunista es

---

<sup>76</sup> Este afirmaba que «No son sus jueces, puesto que no pueden juzgar con verdadera imparcialidad a padres a quienes se lo deben todo, incluida la vida» (Pron, 2011: 12).

«alguien que leía el diario y recibía en silencio las burlas de los demás» (37) y para el que ser democratacristiano suena interesante (17). Se trata de asumir ese papel, de proyectar una voz quizá teñida de inocencia o de ingenuidad pero que corresponde realmente a lo que se fue, a lo que se vio, al lugar que se ocupó mientras los padres jugaban el juego de la derrota. De todo ello resulta determinante el «soy el hijo de una familia sin muertos» (105) que sentencia el protagonista en un determinado momento; esta habla de una ausencia de ausencias, de una falta que demarca un posicionamiento concreto en el curso de este capítulo de la Historia ahora vuelta historia: habitantes de la colonia Maipú, lugar relativamente seguro, pertenecientes a la clase media santiaguina, la familia del protagonista fue «privada», en la medida de las circunstancias, de cualquier drama directo<sup>77</sup>.

Lo que la escritura pretende volver corpóreo es, antes que una historia signada por desaparecidos o muertos que no fueron, la voz de aquellos que pese a ocupar un segundo plano en el drama de la dictadura, fueron también partícipes, de algún modo, de la misma: a la hora en que todas las familias «recuerdan a sus muertos, con el aura de dolor copando sus rostros», en esta se juega al Metrópoli (70), recuerda el protagonista, señalando incluso cómo «mi madre cantaba, a cara descubierta, las mismas canciones con que otras mujeres, vestidas de negro, velaban a sus muertos» (78). Es en ese sentido en el que el narrador de *Colección particular* reconoce que su motivación a la hora de escribir esa novela sobre su infancia es «que quiero traicionarlos. Quiero traicionar la memoria de mis padres, digo en voz alta, quiero traicionarlos con lo único que tengo: una novela que no sé si podré terminar» (Eltesch, 2015: 36). Su padre, anticuario, posee una colección de artículos que guarda para sí, impidiendo su venta, bajo el membrete «colección particular»; ante el celo y la seguridad con que la protege, el hijo se pregunta de quién los oculta, «¿de mí, su propio heredero, que un día iba a quitarle todos esos objetos y los vendería sin ningún respeto por su historia?» (Eltesch, 2015: 79). Ahí radicaría, precisamente, la traición que persigue el narrador, en la apertura de las puertas que protegen ese rincón de la intimidad del padre en el que reside todo aquello que este jamás querría haber mostrado. Es a algo similar a lo que abre las puertas ese narrador de Zambra cuyo recuerdo familiar antes que de dolor o pérdida habla de esas tardes jugando plácidamente al Metrópoli. Los procedimientos metaficcionales que caracterizan estas

---

<sup>77</sup> Al comienzo de la novela, cuando el niño relata el terremoto de 1985 confiesa con cierto desengaño que si «creía que pasaríamos semanas e incluso meses a la intemperie» finalmente «la calma volvió casi de inmediato» (Zambra, 2011: 19).



novelas señalan el proceso mediante el que ese hijo narrador retorna al pasado familiar para componer, con la materia de los recuerdos, su escritura; y es en este señalamiento en el que se devela el lugar concreto que, padres e hijos, ahora tornados personajes de novela —«y de pronto mi padre no fue más que un personaje en mi vida. Un personaje de una novela» (Eltesch, 2015: 20)—, ocuparon en esa historia.

Frente a la asunción y transmisión de una historia que no se entiende porque no puede entenderse, frente al recuerdo de hechos ajenos como si fueran propios, frente a aquello de que resulta elocuente el «come y calla» que le reiteraban durante su infancia, ahora se escoge conformar la «literatura de los hijos», mismo título de uno de los capítulos de la novela. Zambra titula así, también, uno de los ensayos de *No leer*, aspecto que exhibe lo que este concepto posee para él como demarcación de un estado de cosas. El chileno articula este ensayo en torno al interrogante «¿Qué se hace con los libros escritos por el padre? ¿Solamente leerlos y aceptarlos?», que responde como sigue:

La mera existencia de esas novelas es un llamado a escribir la historia propia; el padre ha vivido de forma numerosa, se ha multiplicado en narradores y en personajes, ha compartido las experiencias que los demás guardaron bajo llave, ha cubierto la intimidad con insuficientes manos de pintura. Es necesario leer esos libros y también es necesario dejar de leerlos. Olvidarlos o llenarlos de notas en los márgenes. Corregirlos, sobre todo: corregirlos con amor y distancia (2012: 27).

«Cansados de esperar que alguien escribiera el libro que queríamos leer» (Zambra, 2012: 145), ahora estos hijos pueden protagonizar su propia novela. En un momento, el protagonista de la novela se reencuentra con Ximena, la hermana de Claudia, a cuya puerta llama con la excusa de haber perdido a su gato. Cuando le cuenta sobre su intención de volver a ver a su hermana, justificándola en «el deseo de recuperar el pasado», ella le responde: «No creo que llegues nunca a entender una historia como la nuestra. En ese tiempo la gente buscaba personas, buscaba cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos, igual que ahora» (91). Y concluye: «No entiendes, nunca vas a entender nada, huevón» (92). La confrontación de la historia de este personaje desposeído de muertos con la de esa familia que debió enfrentar directamente la represión, tematiza las posibles formas del regreso a un pasado desprovisto de tonos épicos y novelescos: «Sabía poco, pero al menos sabía eso: que nadie habla por los demás. Que aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia» (105). No nos parece casual que las diversas partes de la novela se titulen, sucesivamente, «Personajes secundarios», «La literatura de los padres», «La literatura de los hijos» y «Estamos bien».

El trayecto de vuelta al pasado que enfrenta el escritor de *Formas de volver a casa* con su novela es paralelo al de Claudia, quien tras marcharse a Estados Unidos retorna a Chile unos años después, cuando muere su padre; ahí tiene lugar el reencuentro con el personaje principal. Huérfana ahora, Claudia reconoce haber encontrado su legitimidad, su deseo y necesidad de decir «yo» y contar su historia, esa que recibe el protagonista «como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. Es la historia de mi generación» (96). Claudia finalmente decide regresar a Estados Unidos, cumpliendo esa admonición del protagonista, quien percibía que había vuelto buscando algo y que tan pronto lo encontrase volvería a marcharse. Es la propia voz lo que Claudia encuentra asumiendo que, aun en su vivencia de esa historia terrible, ella «lo entendía todo a medias» (117). El presente parecería entonces ser el tiempo de una vuelta a casa que constata el lugar real ocupado en ese escenario al que se debe regresar, sin embargo, por caminos propios.

Tras visitar junto a Claudia, ya adultos, la casa de sus padres y pasar allí la noche, el protagonista reflexiona:

Volvemos a casa y es como si regresáramos de una guerra, pero de una guerra que no ha terminado. Pienso que nos hemos convertido en desertores. Pienso que nos hemos convertido en corresponsales, en turistas. Eso somos, pienso: turistas que alguna vez llegaron con sus mochilas, sus cámaras y sus cuadernos, dispuestos a pasar mucho tiempo agotando los ojos, pero que repentinamente decidieron volver y mientras vuelven respiran un alivio largo.

Un alivio largo pero pasajero. Porque en ese sentimiento hay inocencia y hay culpa, y aunque no podamos, aunque no sepamos hablar de inocencia o de culpa, dedicamos los días a repasar una lista larga que enumera lo que entonces, cuando niños, desconocíamos. Es como si hubiéramos presenciado un crimen. No lo cometimos, solamente pasábamos por el lugar, pero arrancamos porque sabemos que si nos encontraran nos culparían. Nos creemos inocentes, nos creemos culpables: no lo sabemos (137).

Volver a casa no implica retomar el camino transitado por los padres, sino que es posible regresar, como ese niño perdido, por otra vía alternativa, propia, que aunque discurra por los márgenes de aquellos episodios de aliento épico, resulta legítima y necesaria para dar cuenta de una experiencia histórica que difiere de aquella otra que ostenta mayor visibilidad. La derrota que se narra en estos regresos es, en todo caso, personal, y tiene que ver con el fracaso en la integración del pasado con un presente que pretende obviarlo. Aquello que une a estos dos personajes –al protagonista y a Claudia–, cuyo reencuentro, afirma el protagonista narrador, está exigido por los mecanismos de la ficción, no es sino «el deseo de recuperar las escenas de los personajes secundarios. Escenas razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo coleccionamos incesantemente» (122). Estos

fragmentos que componen la «colección particular» de cada uno son las piezas que, como el padre de la novela de Patricio Pron, se recomponen en los regresos que estas ficciones configuran, piezas que «eran móviles y debían ser recompuestas en un tablero mayor que era la memoria y era el mundo» (Pron, 2011: 129).

Nelly Richard afirma que lo residual «connota el modo en que lo secundario y lo no-integrado son capaces de desplazar la fuerza de la significación hacia los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar sus jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos híbridos» (1998: 11). Ya hemos referido al hilo del análisis de la novela de Patricio Pron cómo el presente se cimienta sobre unas lógicas que exigen la eliminación de los restos en un discurso fundamentado en la sustitución, la velocidad, la obsolescencia. El paisaje por el que transitan muchas de las escrituras del nuevo siglo es, precisamente, el de esas ruinas o restos que, pese a ser soterradas por los discursos del presente, se hacen visibles en subjetividades, experiencias, territorialidades, temporalidades que captan las marcas que en ellas imprimen exigiendo rearticulaciones que pasan por el retorno. Uno de los personajes de la novela *La descomposición* (2007), del argentino Hernán Ronsino (Chivilcoy, 1975), lee un texto que dice lo siguiente:

Preferiría mejor el silencio, empieza diciendo José Tarditti en la nota sobre el exilio. Pero no puedo, agrega. Algo me apura, me lastima adentro. Si callo, me desangro. Me desbordo como un río furioso. Elegir el silencio es elegir la contemplación de los restos: matar, muchas veces, es preferible a callar. Matar, con un grito. La violencia, siempre, entrelaza junto a la esperanza las puertas de la historia; esa historia es un campo, manchado de sangre (Ronsino, 2007: 94).

«En lugar de gritar, escribo libros» es uno de los epígrafes que Zambra escoge como umbral de entrada a *Formas de volver a casa*. Si las grandes batallas parecerían haberse librado ya, estos textos materializan los restos que aquellas dejaron esparcidos en un tiempo en el que todavía puede sentirse, de alguna forma, el estallido. El plural que preside el título de la novela de Zambra niega la existencia de un único camino a casa, motivo por el que en estas ficciones el recurso a la metaficción pone el acento en el modo en que la representación determina la conformación de la experiencia. Volver a casa como personaje secundario supone asumir el posicionamiento en la historia, en la Historia, y, legitimándolo, dar cuenta de una experiencia histórica particular que narra una derrota otra, la de los hijos de la dictadura, que, en su presente adulto, asisten a otro fracaso, el de los proyectos liberales y modernizadores gestados en el cambio de siglo al amparo de un sistema capitalista y neoliberal.

### 2.1.3. Epílogo: la novela de los hijos –de la democracia–

El árbol mide el tiempo en su corteza  
Yo enajenado miro alrededor  
Estoy en medio de un árbol palmera  
Entre hojas verdes pienso soy.

Babasónicos, «Árbol palmera»

Claudia, en *Formas de volver a casa*, afirma en un momento dado que «la década de los noventa fue el tiempo de las preguntas» que, dirigidas a los padres, produjeron unas respuestas que se asumieron como propias, porque «no preguntábamos para saber (...), preguntábamos para llenar un vacío» (115). Si el retorno al pasado de las ficciones que venimos describiendo tiene que ver con este vacío, lo cierto es que aquello que lo origina es, más que ese deseo de colmarlo a que alude Claudia, la necesidad de cuestionar el presente, *su* presente, desde la visión crítica del pasado. Hay algo generacional en estos autores que, nacidos ya en los 80, asumen la posición de una voz que no alcanzó a contemplar esa vorágine histórica que les «tocó en suerte» a sus antecesores<sup>78</sup>. Si los autores a que referimos a continuación plantean aspectos que no difieren en lo sustancial de aquello que hemos analizado más arriba, los cinco años que, aproximadamente, los distancian de Patricio Pron y Alejandro Zambra hacen que su marco de referencias se desplace con el advenimiento de la democracia, en Argentina primero y en Chile después. En *Formas de volver a casa* el narrador relata cómo se encontró una tarde con su amigo Diego; este no es otro que el autor chileno Diego Zúñiga, puesto que describe una escena de su primera novela, a la que aludiremos más adelante. Nos interesa un pequeño matiz: cómo cuando, en la novela, el narrador le pregunta a Diego si se acuerda de una teleserie llamada «Villa Nápoli», ante el desconocimiento de su amigo, aclara: «A veces olvido que es mucho más joven que yo» (Zambra, 2011: 157). En ese pequeño desfase temporal se juega el sentido de las ficciones que siguen.

*Agosto* (2010), de Romina Paula (Buenos Aires, 1979), destila cierto sentido generacional, al tematizar cómo el cambio de siglo se imprime en la sensibilidad de una

---

<sup>78</sup> Elsa Drucaroff afirma que los jóvenes argentinos nacidos después de 1970 han podido sentirse, hasta los acontecimientos de diciembre de 2001 –momento del conocido «corralito», de la renuncia de De la Rúa, de las protestas, las cargas policiales, etcétera– como definidos por una carencia, por «una suerte de condena a la no historicidad», al no haber presenciado ningún acontecimiento histórico de la magnitud de los de décadas pasadas (2010: online).

generación de un modo tal que parece dejar a los jóvenes, ante ello, a la intemperie. Emilia, la protagonista, regresa desde Buenos Aires a Esquel, su ciudad natal, en la Patagonia, para asistir a la ceremonia de esparcimiento de las cenizas de su joven amiga Andrea, fallecida años atrás. Su viaje hacia el sur, hacia todo aquello que dejó atrás cuando decidió marcharse a vivir a la capital, es, también, un viaje al pasado: «Desde que estoy acá, prácticamente no pensé en el pasado, es raro eso. Hablo del pasado remoto, de mi pasado remoto. Del nuestro, de acá, de antes. Probablemente tenga que ver con que acá todo es tan antes que sería redundante» (88). En Esquel todo son reencuentros: con sus amigos, con su exnovio Julián, con la vida que con él pudo haber tenido si no se hubiese marchado, con la ausencia de Andrea, con su padre, etcétera. Ahí el tiempo parecería haberse detenido en un grado tal que le hace incluso dudar del momento histórico en que se encuentra:

Si no fuera por las zapatillas que llevo y que seguro me compré este año dudaría de mi edad, dudaría de mi momento histórico, del punto en la línea de mi vida en el que me encuentro, dudaría de la línea (...) Soy yo habitando el dos mil algo, no puede haber dudas de eso. Pero el afuera está todo tan escalofriantemente parecido a sí mismo (29).

Una vez cumplido el propósito de su viaje, Emilia sigue detenida en Esquel, retrasando el momento de regresar a Buenos Aires; es entonces cuando se da cuenta de que retornar a lo que ahora se ha convertido en el allá le da pánico, y que todo aquello que le otorgaba cierto sentido de pertenencia se ha trizado: «Volver (...) no sabría a qué» (81). El reencuentro con Julián y con su historia común interrumpida parece haberla desarmado, pero, en realidad, Emilia reconoce que «ya estaba rota de antes, que ya me había venido rompiendo de antes, por eso me vine, por eso pude venir sola, además» (82). Desdibujada su vida bonaerense, reconocida la imposibilidad de ser en un Esquel desprovisto de verdaderos anclajes, Julián casado y padre, Andrea muerta, Emilia se queda suspendida entre el acá y el allá, entre el irse y el quedarse:

No es querer huir, todo lo contrario, es combatir el querer quedarse, siempre voy a querer volver, eso lo tengo clarísimo, pero también tengo claro, creo, es lo que estoy decidiendo, que es justamente esa distancia, esa tensión, la que me sostiene. Ese deseo hacia esa otra cosa (97).

El regreso a Esquel no supone redención alguna, como tampoco la vuelta a Buenos Aires, porque la tensión se juega entre el ser y el estar, dualidad recurrente a lo largo de la novela. Hay algo de angustia generacional en la expresión de Emilia, en el «ni irse ni quedarse ni nada, ni estar, ni estar» (161). La novela está colmada de referencias musicales, televisivas y cinematográficas que pertenecen a la década de los noventa y a

la bisagra que esta supone con el dos mil, esas que componen la «red» que sostenía las sensibilidades de ella, de Andrea, de Julián y de todos aquellos que fueron jóvenes en ese momento:

Son los noventa, sos vos. Adolescentes en los noventa, el siglo veintiuno ya nos encuentra ridículos, nos descarta. Así que los noventa con algo de los ochenta, el rebote tal vez, es lo que nos constituye. Y de los dos mil o el dos mil, nunca sé cómo se dice, supongo que los dos mil porque el sería el año dos mil, así que de los dos mil vos, casi nada, apenas llegaste (154)<sup>79</sup>.

Escuchando con Julián «Árbol palmera», de Babasónicos, Emilia se rompe y reconoce «que los noventa me hunden» (156). El esparcimiento de los restos de Andrea supone la constatación de un acabamiento, del final de una época que la deja sumida en una desorientación que es la de pertenecer a un intersticio, la de ser resultado de una tensión entre dos modelos, entre dos décadas, entre dos tiempos. Procedentes de un lugar ya acabado y encaminados hacia un destino inconcebible, enfrentados a la integración de los restos que quedaron de aquel en un horizonte ajeno: así parecerían transitar estos jóvenes «bisagra».

Esta es la atmósfera que se respira también en *Opendoor* (2006) de Iosi Havilio (Buenos Aires, 1974). La protagonista, una joven que trabaja en un veterinario, acude a un rancho de la población de Opendoor en Luján, provincia de Buenos Aires, cercano al famoso sanatorio mental, para revisar un caballo al que le diagnostica cáncer y cuyo nombre, Julián, coincide con el de su dueño. De vuelta en Buenos Aires, durante un paseo con Aída, la joven con quien vive y suponemos mantiene algún tipo de relación amorosa, se suceden una serie de circunstancias extrañas: la protagonista pierde un momento de vista a Aída para asistir, acto seguido, al suicido de un o una joven que se arroja al río desde lo alto de un puente. Aída no aparecerá, y ella, quien debe acudir en varias ocasiones a la morgue para identificar cuerpos que nunca coinciden con el de la chica, termina, por inercia, regresando a Opendoor, donde se quedará a vivir, dejándose llevar por las circunstancias, con Julián, de quien acabará incluso teniendo un hijo. El *déjà vu* que tuvo al destrabar la puerta del rancho en sus primeras visitas como veterinaria parece contener un destino al que ella no opondrá resistencia alguna: «Pasó un año y todo sigue bastante igual. Cada cual cumple con su destino» (215). En ese «pueblo circular» (117) en el que el tiempo parece haberse detenido para trazar una órbita propia que lo aleja

---

<sup>79</sup> Durante toda la novela Emilia se dirige a un tú que es Andrea, la amiga muerta. La frase que inaugura la novela resulta especialmente elocuente de esto, así como del efecto que con ello consigue la autora: «Algo como que van a esparcir tus cenizas, algo como que quieren esparcirte» (9).

definitivamente de las dinámicas de la ciudad, esta joven parece querer soterrar ese pasado del que, con Aída, desapareció el único anclaje que poseía.

Cuando la persona que se ha subido al puente con la intención de suicidarse finalmente se arroja y cae al agua, se genera una atmósfera que la protagonista describe como sigue:

En pocos minutos, la calma de antes se convierte en tumulto furioso, sin voces, frío, aglutinante, que nos revuelve por dentro y por fuera. El viento sacude la tierra y sus sedimentos, las basuras más pequeñas buscan los ojos y ya no se puede ver, ni para arriba, ni a los costados, nada más que el recuerdo confuso, más o menos horrible, del pasado reciente (37).

Elsa Drucaroff escoge este fragmento como epígrafe de uno de los apartados de su estudio *Los prisioneros de la torre*, donde desarrolla el modo en que los autores de lo que ella llama «Nueva narrativa argentina» (NNA) se relacionan con la generación que los precedió (2011: 35). De ahí la imagen a que refiere el título de su estudio: la de estos jóvenes encaramados bien en los hombros de los que sobrevivieron y militaron, bien en los huesos de los que no lo hicieron, sabiéndose reclusos de esa altura en todo caso. Pese a la ausencia de un cuerpo que impide confirmar la muerte de Aída, la protagonista de la novela de Havalio comienza a ver su fantasma, a cuya presencia termina incluso acostumbrándose. Aquello de lo que parece querer huir logra colarse en esa vida campestre colmada de «olores patrios» en que representa un papel que realmente no le corresponde:

Como si la única verdad fuera esta casa de campo que el destino hizo mía, estos muebles tan antiguos, los locos merodeando demasiado cerca, el pueblo y su siesta eterna que me dan la espalda, y la soledad. Como un mal sueño que siempre estuvo acá, esperándome (191).

Finalmente, el cadáver de Aída aparecerá; sin embargo, su muerte habría sucedido sólo dos días atrás. El fantasma que durante meses ha acompañado a la protagonista, entonces, antes que la constatación de una muerte pareciera ser la sombra de ese pasado que, con su fuga campesina, habría querido soterrar.

Si la novela de Havalio no posee referencia temporal alguna, el ambiente que configura es el de la escisión de una juventud que transita su presente a la deriva, plagado de huecos imposibles de ser colmados acá o allá, yéndose o quedándose. Svampa (2005) percibe en la Argentina de los noventa una imposibilidad de dotar de lenguaje político a unas experiencias de descolectivización que son resultado de una mutación económica, social y política que sacude los cimientos del tejido social. En la desorientación de este

malestar todavía indecible por lo súbito de su llegada bracean estos personajes incapaces de divisar espacio de pertenencia alguno.

Hemos referido al modo en que la derrota como experiencia histórica tiende un hilo entre la dictadura y la democracia de signo neoliberal en lo que ambas poseen de descomposición de lo comunitario; ello acercaría, en ciertos puntos, la sensibilidad de la generación de la dictadura con aquella que con el prefijo post- insinúa la supuesta superación de la misma. En *Formas de volver a casa* el protagonista relataba cómo Pinochet formaba parte de su cotidianeidad televisiva; en *Hogar*, del también chileno Fernando Mena, el protagonista narra cómo él también recuerda al dictador siempre tras la pantalla. Sin embargo, esa mirada que no termina de entender las implicaciones de aquellos hechos históricos transcendentales asiste, además, en la novela de Mena, a un episodio bien distinto:

Tú veías sólo la cara de tus papás que se emocionaban al ver la tele, pensabas que era porque se veía en color, pero después, más grande, entendiste que la mitad de Chile también lloraba de alegría al ver sus teles, fueran en color o en blanco y negro. Tú mirabas a tus papás y ellos miraban a Aylwin en la televisión en color. Hubo silencio y luego ruido. Salieron después en caravana con casi todos tus vecinos, a ti te pusieron una polera del NO que te quedaba grande y te dieron una banderita chilena. Iban muchos niños arriba de una camioneta, sonaban las bocinas entre cantos y gritos de alegría. Todos sonreían y a ti te ponía contento que todos lo hicieran, así que también sonreías (14).

El narrador de la novela de Zambra reconocía que había encontrado el argumento de su novela en la siguiente historia que le había relatado Eme, su pareja: cuando tenía 7 u 8 años, jugaba a las escondidas con otros niños cuando de pronto se dieron cuenta de que, a diferencia de lo que sucedía normalmente, sus padres no los habían llamado, a pesar de que ya era tarde; «al entrar a la casa Eme vio que los amigos de su padre lloraban y que su madre, clavada en el sillón, miraba hacia un lugar indefinido. Hablaban de un allanamiento. Hablaban de muertos, de más muertos» (Zambra, 2011: 56). Tanto este fragmento como el de la novela de Mena narran un umbral que resulta indispensable para ingresar en el momento histórico de cada uno de ellos, pero si el de Zambra es el de la dictadura, el de Fernando Mena es el de la democracia. *Hogar* narra la historia de Manuel, a quien sus treinta años imponen determinados ideales generacionales que, como el matrimonio, los hijos o la estabilidad laboral, le resultan ajenos mientras, con Valparaíso como telón de fondo, intenta encontrar dónde radica un sentido de la pertenencia que lo devuelve, en el primer capítulo, a la casa paterna y a los años de su infancia.

El título de cada una de las partes de la novela, «casa», «matrimonios», «hijos», «padres», «fuego», podría constituir la síntesis de las variables generacionales que la



década en que Manuel se encuentra establece como valores o metas. Cárcamo-Huechante afirma que el denominado «ajuste estructural» chileno supuso también «un ajuste cultural y/o un giro simbólico» que determinó la implementación hegemónica del libre mercado como discurso cultural (2007: 17). Las estrategias retóricas implementadas conducen entonces a que a finales de los ochenta Chile se imagine en tanto «sociedad de mercado» (Ibídem: 22), en un sentido profundo de redefinición nacional. A través del análisis de *Chile: revolución silenciosa* (1987), de Joaquín Lavín, líder de la Nueva Derecha<sup>80</sup>, Cárcamo-Huechante recorre los valores con que es colmado ese nuevo significante del «Chile global»: competitividad, creatividad, individualismo, y todos aquellos que girasen en la órbita de lo que Jorge Larraín (2001) definió como la «versión empresarial postmoderna», en alusión a la identidad chilena forjada en los noventa en torno a las proclamas de un Chile diferente, ganador y moderno. Aquello que atenaza al Manuel de *Hogar* ante la constatación de que todos aquellos logros que han alcanzado sus compañeros de generación es que «no te mueves. A tus treinta años de vida, no te mueves» (92). Este inmovilismo en que Manuel signa su angustia no es sino producto de su desajuste con una lógica del progreso asentada en la ostentación de todo aquello que define al Chile neoliberal:

Algo dentro de ti se inquieta y no puedes describirlo. Como una sensación de peste, una fiebre que te ha mantenido al margen de la vida, tratando de asumirte casi por obligación como uno más de una maquinaria que hace funcionar a un país que se pierde en una economía macabra para algunos, la mejor para otros (100).

Si estos valores que venimos describiendo son los que encarnan los personajes de Alberto Fuguet, tal y como describíamos en la Introducción, el matiz reside ahora en el modo en que ese sentido celebratorio se tuerce para señalar las fisuras que en el tejido social chileno ha impreso un proceso que parece irreversible e ininterrumpido.

El malestar de Manuel está producido por la imposibilidad de determinar qué es aquello capaz de otorgar una sensación de hogar que no logra encontrar ni siquiera regresando a la casa de sus padres, que «definitivamente no es tu casa, es un lugar borroso, un espacio que le pertenece a un tiempo que no es el ahora» (63). Si en esos episodios de la infancia que Manuel rememora esa casa sí supuso un lugar de pertenencia o abrigo,

---

<sup>80</sup> Resulta muy relevante la aclaración que el crítico hace respecto de la utilización que Lavín hace del término «silenciosa», aludiendo con él a una ciudadanía anónima pero implicada en los cambios que estaban desarrollándose en el país: «Es la figura del ciudadano como inversionista y consumidor, performativamente construido como un protagonista popular de la economía de mercado a escala nacional» (Cárcamo-Huechante, 2007: 127).

ahora se ha desdibujado para arrojarlo a una intemperie solitaria que se siente al «vivir en un entorno país que no te gusta, que te confunde y que te afecta» (95). Esa primera parte de la novela titulada «Casa» en que se retorna a la infancia se espejea en la cuarta parte, «Padres», en que se narra el retorno a una casa paterna desvanecida ya como hogar. Es durante las labores de ayuda del personaje tras el incendio de uno de los cerros de Valparaíso cuando se produce la revelación:

La palabra [hogar] viene de «hoguera», la hoguera viene del fuego y es precisamente junto al fuego donde se reunían las personas en el rito de hacer comunidad y familia (...). Es la historia, es lo que estudiaste. A veces olvidas que no fuiste sólo un compilador de datos, sino que aprendiste a darle valor al tiempo y a lo importante que es la memoria para entender lo que somos hoy. El calor del fuego es lo que el hombre ha necesitado para sobrevivir. Perderlo, o vivir en el vértigo de perderlo, arrastra al hombre al drama. Y es precisamente ese el lugar en el que has estado todo este tiempo (...). Y ahora ya sabes que una casa no es un hogar, una pareja no es un hogar, los hijos no son un hogar, la patria no es un hogar (98-99).

«La verdad de Chile» que Manuel encuentra bajo los escombros del incendio es la de un tejido social que, descompuesto, reemerge en la unión y participación ciudadana desatada en el cerro, en eso que, de otro modo, en el andar cotidiano del país no había podido encontrar. El reconocimiento de Manuel de que «todo se complica en este intento de buscar el fuego que perdiste en el camino, en la generación de la que eres parte y que se rindió ante una búsqueda del éxito llena de individualidades» (101), remite a una experiencia de lo comunitario que encalla en lo generacional. Lo que José Joaquín Brunner denomina «cultura del superego» (en Avelar, 2000: 66), sostén de la entronización del consumo, el progreso individual y el rechazo a proyectos colectivos, vertebró la comunidad política chilena ya desde los tiempos de una dictadura que implantó sus valores culturales en torno al eje del consumismo; el sistema de libre mercado conforma un discurso cultural que redefine el espacio nacional desde unos valores que inciden en la pérdida del sentido de lo comunitario. Lo familiar constituye un cimiento fundamental de lo nacional como (re)producción y conservación de los valores por él legitimados y difundidos, y es precisamente desde ahí desde donde la novela de Mena destraba el discurso cultural chileno, regresando al sentido original de un hogar tornado en el presente escaparate de los éxitos individuales exigidos por el modelo neoliberal:

No quieres culpar al país por este vacío dentro de ti. Quizá no es lo más sensato, quizá buscar afuera no es remedio para sanar lo de dentro. ¿Dónde, entonces, está lo necesario para no verte como un rancio existencialista a la mediana edad, cada vez pensando más, pero soñando menos? Son esas mañanas de optimismo falso cuando te gustaría quizá hacer lo que todos hacen, compartir asados con los amigos los fines de semana, hablar del nuevo

celular, de videos de internet y pensar a dónde te irás las próximas vacaciones. Pensar en casarte con una mujer hermosa y fértil, tener el auto del año para que entren todos los hijos y llevarlos todas las mañanas a ese buen colegio. Pensar en el futuro como una inversión a largo plazo, encontrar la AFP con mayor rentabilidad del mercado, la cuenta corriente con mayores beneficios del mercado y la cuenta de crédito con menor tasa de interés del mercado. Mercado, mercado, ¡mercado! Esa palabra. Ahí te detienes y te vuelves a hundir. Tu vida no debe ser parte del mercado, tienes tanto que entregar y te duele tanto sentir ese peso por las diferencias sociales. Sentir que puedes contribuir y no saber cómo hacerlo, mientras todos luchan por tener una gran vida, entendiéndose «gran vida» por una llena de tranquilidad material y en la que el ocio es un lujo (100-101).

Manuel percibe cómo «te duele aún esa dictadura que no viviste o que tus ojos de niño no supieron entender en su momento» (100), aludiendo al modo en que el duelo o la derrota fue posible para su generación sólo en un sentido retórico que hace de la ausencia de la experiencia una marca, una huella. En una entrevista Fernando Mena hablaba de su generación como aquella a la que no le ha pasado mucho: «Nacimos en la cola de la dictadura, heredamos un miedo de nuestros padres, que se ha proyectado de algún modo en que no hemos tomado la responsabilidad de generar un nuevo país» (2017: online). Estos jóvenes que no llegaron «a tiempo» a la dictadura, pero tampoco a la convivencia natural con internet en la infancia, a los que todo les llegó tarde de algún modo, se encuentran, en palabras del autor, en una especie de nebulosa en la que se adecuaron a una economía que es la que se instauró después de la dictadura (Ibídem). La «revolución pingüina», movilización estudiantil chilena que encabezaron los estudiantes de la primaria y la secundaria en 2006, fue, como afirma García-Huidobro, «la primera movilización social masiva y de carácter nacional desde la recuperación de la democracia», motivo por el que estos jóvenes se autodenominaron «hijos e hijas de la democracia» (2009: 205). Sus reivindicaciones giraban en torno a una educación que continuaba instalada, acríticamente, en los preceptos instaurados por la dictadura. Nos interesa lo que este hecho representa en cuanto encabeza la exigencia popular, la primera de cierta magnitud, de una revisión crítica que logre destrabar los hilos institucionales que la democracia todavía poseía con la dictadura, así como la toma de conciencia y posicionamiento social, político e histórico que estos jóvenes nacidos en los 90 asumen. Este espacio constituiría esa nebulosa a que aludía Mena, sustrato del sentido generacional que articula en un sentido no tan distante del que se desplegaba en *Agosto* de Romina Paula o en *Opendoor* de Iosi Havilio.

El Manuel de Mena, de vuelta por unos días en su casa de la infancia, observa cómo su padre no apaga nunca el televisor, en lo que él entiende como una huida del silencio: «Un silencio que da miedo, un silencio ruidoso y que se le ve en cada movimiento que

hace, en su incapacidad de llorar, de mostrar cariño, un silencio que queda después de ver en la televisión algo referente al golpe de Estado o la dictadura de Pinochet» (73). En esta novela, como en otras ficciones que analizaremos a continuación, aquello que hereda esta generación de los hijos es el silencio, con el que debe lidiar para construir experiencias políticas en el presente, motivo por el que su discurso exige volver al pasado para, en el enfrentamiento de esos huecos, poder emprender la lectura del presente que habitan. De todo ello nos parecen representativas las palabras de la también escritora chilena Paulina Flores (Santiago de Chile, 1988), que aparecen en la contratapa de la novela de Mena: «Este es un libro para los que caminan de regreso a casa siempre por la misma ruta. Para los que no se han ido ni se irán. Esos que hacen cara a Chile, a sus castigos, a su fuego y sus teles a color. Con rabia y pena. Pero sin rendición».

La primera novela del chileno Diego Zúñiga, *Camanchaca*, relata el viaje de un joven de veinte años con su padre a Tacna, al norte de Chile, y a Buenos Aires; este hilo argumental, que ocupa las páginas impares de la novela, se entrecruza con el pasado que, desde el otro lado de la página, narra la infancia de este joven y su posterior vida con la madre tras la separación de su padre. Ambos coinciden en la tematización del silencio, de lo no dicho, de los múltiples huecos que colman la historia familiar: las extrañas circunstancias que envuelven la muerte del tío Neno, hermano de su padre, la relación especial que se intuye este mantenía con su madre o el modo en que se produjo la separación de sus padres. Las dobles versiones de un mismo acontecimiento nunca se aclaran, y si su padre y su abuelo cuentan «su historia» (84), la madre la desmiente afirmando que «la historia era otra» (54), de ahí que las incógnitas nunca se resuelvan, como sucede con «lo que pasó con mi mamá» (35), que, si puede intuirse, nunca llega a esclarecerse.

Cuando este joven escucha las entrevistas que durante un tiempo le realizó a su madre, percibe en su discurso «cabos sueltos, silencios, ese tipo de cosas que parecían ser parte de su vida (...). Eso de abusar de los silencios, de no contar bien lo que tenía que contar. Ella decía que no sabía hacerlo de otra forma, que necesitaba que alguien le preguntara y le volviera a preguntar» (60). La propia incapacidad del protagonista de verbalizar sus pensamientos, de decir lo que realmente quiere y necesita decir —«Quiero hablarle de la lista. Quiero preguntarle por mi tío Neno. Quiero contarle lo que pasó con mi mamá» (118)— parecería ser heredada, transmitida por esa generación de los padres que no llenaron esos silencios que agujereaban sus historias y que, de algún modo, socavan también las de los hijos. La madre le repite al protagonista en varias ocasiones

que hay muchas cosas que él no sabe, que no puede entender la verdad, negándole la posibilidad de imprimir un orden lógico a un discurso que queda reducido a fragmentos: «Por mi cabeza no dejan de pasar las palabras con cuales podría contestarle. Son muchas, se molestan, no logran ordenarse» (97). En *Camanchaca* esa memoria consensual del Chile de la postdictadura se instala en el seno mismo de la familia como única forma de poder continuar una vida repleta de secretos, versiones, verdades y recuerdos inventados: «Días después no volveríamos a hablar más de mi tío Neno. Días después habría otra historia que nadie iba a querer contar» (12). Es la superposición de todas esas versiones bajo las que queda soterrada la verdad, como sucediese en el conjunto social, la que garantiza la estabilidad de los cimientos familiares.

Los padres de la protagonista de *Conjunto vacío*, de Verónica Gerber Bicecci, llegaron a México en 1976 desde su Argentina natal huyendo de la dictadura; ella, desde su presente del 2003, relata la desaparición repentina de su madre unos años atrás, quien, como refiere, se «desdibuja» una mañana cualquiera ante ella y su hermano. Pese a ser capaces de percibirla, sentirla e incluso escuchar sus pasos en la casa, no pueden determinar dónde, efectivamente, se encuentra su madre, quedando el universo de lo familiar articulado, de nuevo, en torno al silencio:

En mi familia todos se desmienten unos a otros y al final solo quedan hoyos. Peor: nadie quiere hablar de los hoyos. En la primaria entendí que en México vive mi «familia nuclear», y la idea me convenció porque imaginaba una explosión que nos esparció a todos por el mundo. Esa bomba, en nuestro caso, se llama dictadura. Y el estallido, exilio (32).

La desintegración producida por la dictadura trasciende el ámbito de lo privado para, de nuevo, proyectarse en una experiencia comunitaria contra la que atenta el autoritarismo de aquella. La protagonista relata cómo, durante la dictadura, en las escuelas de Argentina se prohibió impartir todo lo relacionado con los diagramas de Venn, señalando la que cree fue la causa:

Los diagramas de Venn son herramientas de la lógica de los conjuntos. Y la dictadura, desde la perspectiva de los conjuntos, no tiene ningún sentido porque su propósito es, en buena medida, la dispersión: separar, desunir, diseminar, desaparecer. Tal vez es eso lo que les preocupaba, que los niños aprendieran desde pequeños a hacer comunidad, a reflexionar en colectivo para descubrir las contradicciones del lenguaje, del sistema. Visto así, «desde arriba», el mundo revela relaciones y funciones que no son del todo evidentes (87-88).

Hay una sentencia que se reitera a lo largo de la novela y que bien podría ser la que sintetizara lo esencial de esta, que es aquella que afirma que hay cosas que no se pueden

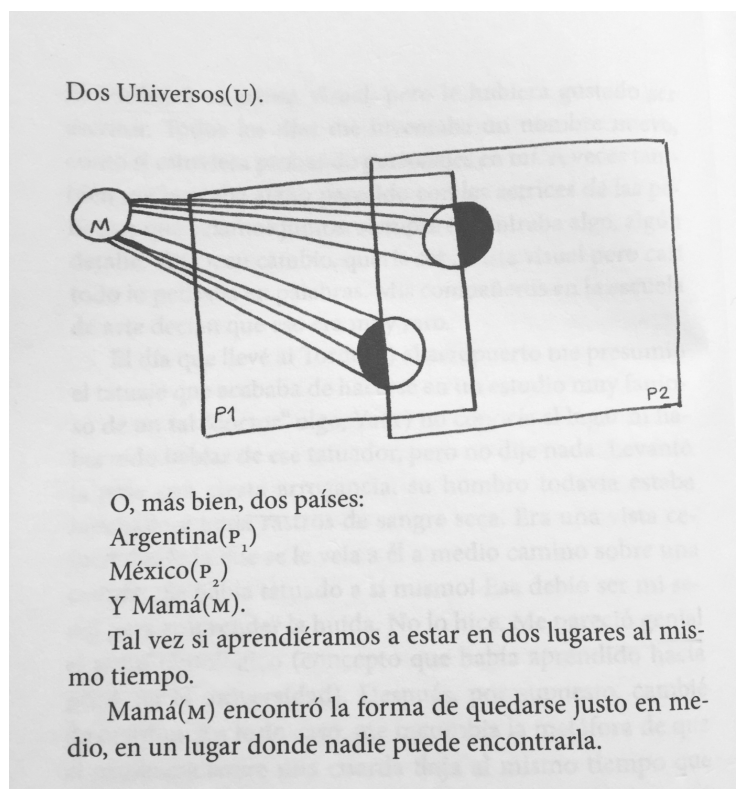
contar con palabras. En *Conjunto vacío* la narración es texto pero es, también, imagen; los diagramas matemáticos, los dibujos, las fórmulas se entrecruzan con las palabras para dar cuenta de aquello que excede a lo verbal. El día en que dejan de verla, la madre hace añicos una taza de café que se le resbala de la mano, y el paisaje fragmentario que resulta de ese «estallido» es el que caracteriza la propia forma de la novela, enroscada en sí misma en busca de las razones de varias ausencias: «Dicen que cada respuesta a una pregunta es una nueva pregunta. Eso también es algo que nos une: ni los astrónomos, ni las buscadoras de desaparecidos, ni mi Hermano(H) ni Yo(Y) sabemos nada. Todos estamos buscando huellas o haciéndonos preguntas» (54). Las desapariciones factuales, pero también discursivas, producidas por la dictadura, emergen entre los resquicios de lo que se torna una realidad extrañada:

A veces también hemos pensado que la historia de Mamá(M) tendría más sentido si pudiéramos ir a un lugar como la Plaza de Mayo a exigir que nos la devuelvan, a preguntar ¿Dónde estás? Pero es absurdo porque no desapareció como los demás, ¿o sí? Es absurdo porque, si mi Hermano(H) y Yo(Y) pudiéramos reclamarla ahí, no habríamos nacido (103).

Esas ausencias que se perciben en el presente -observando el Perito Moreno la protagonista se pregunta si debajo del hielo habrá desaparecidos que el calentamiento global sacará a la luz- no pueden articular una historia coherente porque han sido excluidas de la representación de la experiencia de ese tiempo. *Conjunto vacío* reflexiona sobre el exilio, pero no desde los exiliados sino desde los hijos de estos, desde la experiencia histórica que desarrollaron los que ya nacieron trasplantados a un lugar diferente que, de nuevo, exige del regreso al lugar del origen para la constatación del lugar propio. En su regreso a Argentina, a casa de su abuela, la protagonista observa las escaleras que conducen a un segundo piso fantasma que quedó a medio construir y que hubiese ocupado su familia si sus padres no hubiesen tenido que exiliarse; el sentimiento que le produce esa vuelta es de una ajenidad particular:

Es extraño llegar un lugar que se corresponde contigo, pero al que no perteneces. Reconocer una calle en la que no creciste. Dormir, comer, bañarte en una casa que debió quedar a la vuelta de la tuya. Deambular por un barrio en el que no jugaste. Conversar con gente a la que no conociste. Encontrar un hueco justo de tu tamaño, pero no poder llenarlo (175).

Esta experiencia que trasciende al propio lenguaje verbal es representada en la novela como sigue:



Más allá de encontrarse entre dos países, su madre se encuentra entre dos realidades, y ahí radica precisamente la construcción de una ausencia fantasmagórica que cuestiona las leyes de lo real; la representación gráfica, científicista, de la ausencia marca así un vacío cuya representabilidad excede los límites de las palabras. El modo en que la experiencia del exilio se imprime en la generación de los hijos determina que estos tengan que recurrir a registros alternativos que problematizan las leyes de la representación para explicar una experiencia heredada en tales circunstancias.

La protagonista y su hermano describen cómo su casa, tras la desaparición de su madre, se torna búnker, «un sistema perfectamente cerrado que Mamá(M) construyó antes de desdibujarse» (19). Perdida la madre, el punto de anclaje, la cerrazón se impone, e intentar traspasar el umbral de ese universo trazado en torno a ella supone la desaparición: «Es en los límites –en las orillas– donde las cosas tienden a desdibujarse» (107). Ello determina, a su vez, una experiencia del tiempo que, exento de proyectarse hacia nuevos espacios por conquistar, en la estela de lo afirmado por Berardi (2014), deja al futuro en suspenso: «El pasado, al parecer, no desaparece, se queda ahí flotando en algún lugar y no deja de reconfigurarse. No es, necesariamente, lo que está en nuestra memoria. Por lo tanto el tiempo tampoco es esa cosa lineal que todos pensamos; todo está hecho bolas» (Gerber, 2017: 160). La novela de Gerber configura, de una forma particular, una

experiencia del presente que, de nuevo, interroga las posibilidades de cimentar, desde él, un futuro desechado, paradójicamente, por una idea de progreso que sepultó la memoria de ese pasado «hecho bola». Es por eso que, la casa de su abuela en Córdoba, Argentina, y el búnker mexicano, son un «par de espejos encontrados» cuyo reflejo resulta infinito, «y el infinito es un conjunto eternamente vacío» (192).

El narrador de *Colección particular*, de Gonzalo Eltesch, al reflexionar sobre la escritura de esa novela con que pretende traicionar la memoria de sus padres se pregunta: «¿Y si vuelvo a escribir la misma historia una y otra vez hasta que se convierta en una historia verdadera, en una novela real?» (Eltesch, 2015: 124). La protagonista de *Conjunto vacío* parecería responderle cuando, tras darse cuenta de que la escritora cuyo archivo se encarga de reorganizar compuso diversas variaciones de la única novela que escribió<sup>81</sup>, afirma que «empezar muchas veces el mismo texto es, al menos, una insistencia por contar y entender la misma historia» (Gerber, 2017: 105). Respetando las particularidades, y encallando en una experiencia histórica que acerca a Argentina y a Chile, las «formas de volver a casa» de que dan cuenta estas ficciones comparten un intento por discutir el presente que exige revisitar críticamente el modo en que este representa a un pasado cuyos restos son excluidos por la representación. Todas ellas radican, además, en lo cotidiano, en lo doméstico, para proyectar desde la afección la experiencia de un tiempo en que se desintegra lo comunitario, combatiendo entonces esa actitud apolítica que el neoliberalismo pretende fundar haciendo creer que las soluciones adoptadas en lo privado no pueden trascender a lo público de un modo relevante. Lo que sostiene todo esto es la narración de un regreso, de una vuelta que se hace necesaria para vislumbrar cómo las representaciones de la «casa», en un sentido simbólico que alcanza a lo nacional, que han venido difundiéndose difieren, en lo sustancial, de la experiencia real que de ellas se tuvo y se tiene. No parece baladí que en la mayoría de obras que hemos analizado lo metaficcional ocupe una posición privilegiada pues, ¿no plantea este regreso acaso, desde el mismo término, la revisión de ciertas dinámicas del campo dominadas por la trayectoria inversa?

Si el protagonista de *Camanchaca* es incapaz de verbalizar sus pensamientos, de decir lo que realmente quiere y necesita decir, el protagonista de varios de los cuentos de *La luz mala dentro de mí* (2016), de Mariano Quirós (Resistencia, Argentina, 1979), se encuentra también paralizado por un silencio que se apodera de él en los momentos

---

<sup>81</sup> No parece casual que esta se titule *Destierro*.



determinantes en los que se espera que diga algo. En el señalamiento de esa imposibilidad, en la exhibición de los múltiples sedimentos sobre los que se erige un presente que escoge no contemplarlos, en el reconocimiento de la dificultad para elaborar una historia propia ante los ojos de los padres, radicaría precisamente el posicionamiento literario de estos autores a los que Alejandro Zambra llamase «personajes secundarios». Lorena Amaro, en el prólogo a *Cercada*, de Lina Meruane (Santiago de Chile, 1970), alude a la particularidad de estos narradores:

Se trata de sujetos que quieren *saber* no sólo para reconstruir una memoria colectiva, sino para poder integrar, ellos mismos, diversos aspectos de su experiencia individual. En este sentido espejean en el relato todo tipo de comentarios metatextuales, que hablan de la estructura quebrada del texto como espejo de la memoria (2014: 11)

Antes que hacia una idea de la literatura como esfera autónoma, el uso de lo metaficcional que hacen estas ficciones apunta hacia el impacto que poseen las representaciones en la configuración de la experiencia. Cuando se desvela cómo esta se encuentra atravesada por múltiples capas de sentido se evidencia cuánto quedó oculto cuando, siguiendo las tendencias internacionalistas del momento, se decidió partir del origen a un lugar considerado mejor. Y es entonces cuando emerge la necesidad del regreso como única forma de comprender las derivas reales de aquel. En este sentido de la trayectoria, en esta relectura crítica, cobra dimensión la afirmación que escogíamos como epígrafe, que defiende que «todas las historias son, en cierta medida, un regreso»; en él confluyen, de un modo u otro e independientemente del imaginario en que las insertemos, todas y cada una de las ficciones que componen esta tesis.

## 2.2. ¿Hay que irse a otra parte?<sup>82</sup>: Trayectorias de ida y vuelta.

Registrar para no perderse del todo. Registrar para saber por dónde hay que volver, para dejar marcas en la nieve.

Maximiliano Barrientos, «Los adioses»

Los protagonistas de *La desaparición del paisaje*, del boliviano Maximiliano Barrientos, y *El diablo de las provincias*, del colombiano Juan Cárdenas, regresan a casa para constatar que aquello que dejaron en sus países se extinguió irreversiblemente. El

---

<sup>82</sup> Nos permitimos convertir a interrogante lo que, en *La desaparición del paisaje*, que analizaremos en este apartado, aparece en modo afirmativo, ya que sintetiza muy bien aquello que queremos plantear.

viaje de ida de ambos protagonistas tiene la forma de una fuga de todo aquello que, más tarde, se reconoce como parte consustancial de la propia experiencia. Ambas novelas articulan la experiencia de enfrentar un paisaje del origen que, más hostil que paternal, es revisitado críticamente con la vuelta: se regresa a un espacio ahora despojado en múltiples sentidos, pero además se retorna al momento en que se tomaron las decisiones que causaron los procesos que se observan en el presente. Frente a ello, antes que opciones de progreso o mejora, estos personajes sólo pueden constatar el fin de un tiempo, reflexionando sobre los modos de posibilidad de un futuro que se proyecte desde ahí. El tránsito de estos personajes por los territorios del origen reinscribe el discurso dominante del capitalismo transnacional; a la luz del retorno emergen los procesos que ampararon los valores entusiastas asignados a unas urbes que, ahora, muestran signos evidentes de decadencia. En estas ficciones, continuar el tránsito ignorando las derivas del origen, de las que irremediabilmente se forma parte, se torna imposible; perpetuar la representación de este en los términos gestados por la globalización neoliberal, también.

### 2.2.1. «La fotografía de un paisaje final»: *La desaparición del paisaje*

El Pasado es el país del que nunca te has ido, el país en el que siempre estás de vuelta.

Luis Noriega, *Mediocristán es un país tranquilo*

Vitor Flanagan, el protagonista de *La desaparición del paisaje*, regresa a su Santa Cruz natal luego de trece años de «vida errática por distintas ciudades de Estados Unidos» (37) y después «de una década de haber perdido contacto con todas las personas que lo quisieron» (51), pues tras recibir la noticia de la muerte de su padre decide distanciarse completamente de su vida y sus afectos de Santa Cruz. Regresar implica confrontar un pasado que se concentra, principalmente, en torno a la figura del padre, cuyo carácter nuclear señala ya el comienzo de la novela: «Cuando estaba perdido en Estados Unidos soñaba con mi padre» (13). Si los reencuentros con todas las personas que dejó en Santa Cruz -su hermana Fabia, su tío Leonel, la segunda esposa de su padre, María, su exnovia Laura, su amigo de juventud Alberto- activan de nuevo los afectos haciéndole sentir, al comienzo, «como si nunca me hubiera ido de Santa Cruz» (37), lo cierto es que Vitor irá comprobando cómo todo, en realidad, viró en una dirección imposible de retomar.

Vitor partió a EE. UU. para estudiar durante un año con la promesa de regresar transcurrido ese plazo, y es precisamente la decisión de quedarse la que motiva que su padre deje de hablarle. Su exnovia, a quien había prometido regresar para casarse o llevarla con él, juzga así su decisión de permanencia: «Siempre fuiste un tiro al aire. Te largaste a Estados Unidos por ese deseo (...). El de no estar con nadie por mucho tiempo» (206). El peso de la ausencia de la madre muerta y el alcoholismo del padre parecen empujar su viaje, que se torna escape de su vida de Santa Cruz. María le confiesa a Vitor que su hermana Fabia nunca esperó, realmente, que la muerte del padre lo trajese de vuelta, pues ella «sabía que no ibas a venir. Cuando te borraste, a ella no le sorprendió» (142). Tras el funeral del tío Leonel, hermano de su padre, quien tras conocer la muerte de María decide suicidarse, Fabia le confiesa a Vitor que el enojo que le provocó su partida respondió a la envidia por no ser ella la que dejaba atrás ese mundo familiar desmoronado, ya reducido al alcoholismo desatado de su padre y su tío. El miedo de su hermana reside, ahora, en que su hijo Colum pueda portar esa semilla inoculada en la descendencia «de una familia malograda de irlandeses salvajes» (71), la de los Flanagan: «No vas a ser uno de ellos, ¿me oíste? -lo apela- No va a ser como papá o el tío» (228). Leonel Flanagan exhibía en el pómulos derecho una cicatriz que le había provocado su propio hermano; Vitor exhibe, en el pómulos izquierdo, un surco consecuencia de una pelea que planea con su amigo Alberto, a su regreso en Santa Cruz, para saldar una deuda de juventud con una compañera de curso a la que no socorrieron cuando era violada mientras asistían escondidos a la escena. Cuando María cura las heridas de esta venganza tardía Vitor recuerda a su padre, al que tantas veces esa misma mujer tuvo que curar las heridas de sus constantes peleas, en un espejeo que su madrastra niega: «Esto no tiene que ver con tu padre, dijo tajante» (51). Vitor la refuta y afirma que «Todo tiene que ver con mi padre», a lo que ella responde: «Que por tu sangre corra una jauría de monos locos no quiere decir que vos tengás que convertirte en uno de ellos. Eso lo sabe cualquiera que no sea cobarde» (52).

El motivo de la interrupción repentina de su estancia en EE. UU. no se esclarece; lo que sí parece evidenciarse de su vida estadounidense es la ausencia de una pertenencia real, dado las referencias que la describen como «vida errática», como un deambular que lo deja perdido en ese «país demasiado grande donde todo sobraba» (265) y cuya lógica del exceso parece haberlo alcanzado. Su regreso a Santa Cruz se encuentra precedido de diversos sueños sobre su pasado, que aparecen como interferencias en esa vida

estadounidense que pretendía constituirse al margen de todo ello<sup>83</sup>. Ya de vuelta, en un determinado momento, Fabia le reclama a Vitor: «No sé a qué volviste, dijo. No sé qué es lo que querés encontrar, pero estoy segura de que ya no hay nada de eso» (140), reprochándole que, quizá, si hubiese vuelto cuando el padre todavía vivía, podría haber dado con eso que parece rastrear ahora con tanto ahínco. Tras recordar a su madre, y a todos aquellos «que vivían en mi cerebro» en una noche de borrachera, Vitor afirma: «Me sentí seguro, como si pudiera borrar y después volver a armar los pedazos» (40), y es entonces cuando emerge el que parece ser el motivo de su vuelta: el de regresar al momento y al lugar previo a la descomposición, al paisaje de lo «que fue por tan poco tiempo infancia, familia» (62), con el fin de reconstruir el orden original de esas imágenes que componían su historia, antes de que sucediese el derrumbamiento que impulsó su partida. Alejandro Zambra, en un ensayo de *No leer* titulado «Al servicio de los fantasmas», afirma que «la infancia es, entonces, un tiempo al servicio de los fantasmas, un lugar donde poner imágenes que, vistas desde el presente, conforman una especie de arraigo» (2012: 34-35). El intento por preservar las imágenes de ese pasado es lo que determina que Vitor se marche y trate de olvidar los episodios problemáticos que se suceden después en su familia. Los reencuentros con todas aquellas personas e historias que quedaron suspendidas con su marcha suponen un intento por restituir un orden perdido, por armar esos fragmentos de nuevo, intentando hacerlos encajar: «Volvés después de todo este tiempo y querés cambiar el orden de las cosas» (159), lo increpa su tío, pero lo cierto es que eso ya no resulta posible, y lo único que resta es contemplar el estado actual del paisaje. El reencuentro con Laura derivará en un avivamiento momentáneo de ese amor de juventud, que hace que incluso le proponga abandonar a su marido para escapar con él a Cochabamba, en lo que pretende ser la recuperación de su relación: «Esto debió suceder hace rato, ¿no? Años atrás. (...) Sólo digo que pudimos haber tenido otra suerte» (93). No obstante, el día señalado para la fuga Laura no se presentará, clausurando así la posibilidad de un futuro que pondría en suspenso el tiempo transcurrido desde su pasado juntos. Vitor le pide a su hermana Fabia, embarazada cuando él regresa, que, cuando nazca su niño, «Vayamos lejos de aquí», para «ver cosas por primera vez, juntos» (152), motivado por su deseo de fabricar recuerdos con su hermana,

---

<sup>83</sup> En uno de esos sueños Vitor se asoma al cerebro de su padre, dado que un médico le ha realizado una autopsia, y en él observa una yuxtaposición de escenas diversas de la historia de su vida. Tras ello, el médico le dice que «la vida trata del deterioro de estas imágenes», a lo que responde Vitor: «Estaba equivocado (...) la vida trata de cómo envejecemos y esas imágenes se mantienen fijas, incontaminadas, protegidas de nuestros propios cuerpos, de la marcha silenciosa de las enfermedades» (54).

de generar imágenes que configuren el paisaje familiar que ahora están rearmando juntos. «No necesitamos ir a ninguna parte» le responde Fabia, y es que, para Vitor, permanecer en Santa Cruz implica un encallamiento que impide avanzar: «Y yo pensaba (...) en la vida que pude haber tenido si no me hubiera detenido, si hubiera seguido hacia adelante, si me hubiera ido de Santa Cruz» (209). Vemos cómo, tras su regreso, Vitor se establece en Santa Cruz, donde se casa con Stella y encuentra un empleo estable; años más tarde, por exigencias laborales de su esposa, marchará de nuevo a EE. UU., a Nuevo México. Vitor ve en el viaje, en el hecho de partir del lugar del origen, la única posibilidad de progreso, visión muy coherente con aquella que en el cambio de siglo reivindicó el cosmopolitismo como paradigma privilegiado. Pero ya en su vejez, hacia el final de la novela, se dará cuenta del espejismo que supone todo esto.

Vitor se había marchado a EE. UU. en 1999, fecha que en el contexto de Bolivia supone un parteaguas: un período inaugurado por la «Nueva Política Económica» (NEP) puesta en marcha bajo el mandato del presidente Estenssoro en 1985. Con ella, el neoliberalismo alcanzaba en Bolivia en la década de los 90, bajo el mandato de Sánchez Lozada, una época pujante que se quiebra con el nuevo siglo: a la Guerra del Agua de Cochabamba en el 2000 le sucedería, en 2003, la Guerra del Gas<sup>84</sup>. Las proclamas «Bolivia tiene agua, pero tiene sed», y «el gas para los bolivianos» apuntan hacia la problemática central de ambos conflictos: una gestión de los recursos naturales que privilegiaba la privatización y la exportación por sobre las exigencias y necesidades de la población nacional. La «fuga» de Vitor coincide, entonces, con la antesala a un período de inestabilidad en el que las manifestaciones y los bloqueos serían duramente reprimidos por un gobierno liderado, en cinco años, por cuatro presidentes distintos. Cuando Vitor regresa a Santa Cruz, probablemente en el 2013 -su padre muere en 2003 y desde entonces se sucede una década de incomunicación con sus familiares hasta su vuelta-, el paisaje que encuentra dista mucho, desde el ámbito privado de lo familiar hasta el público de lo

---

<sup>84</sup> Es en 1999 cuando, precisamente, nace la «Ley 2029», origen de la Guerra del Agua de Cochabamba y de la posterior renuncia del presidente Banzer por las consecuencias que de ella se derivan. Dicha ley supuso la cesión de la administración del agua a la empresa privada «Aguas del Tunari», que suponía un aumento de las tarifas inasumible para la población y con grandes repercusiones dada la relevancia de la tierra como medio de subsistencia de muchas familias. Las manifestaciones en reclamo de esta situación fueron respondidas por el gobierno con una dura represión que culminaría con la renuncia de Banzer y la derogación de la ley. En una estela similar, la Guerra del Gas se desencadenó por la intención del gobierno de Lozada de construir un gasoducto que permitiera la exportación del gas natural, a través de Chile, hacia Estados Unidos y México. El Alto y La Paz se convirtieron en los dos principales focos de resistencia del pueblo, que repetía la consigna «el gas para los bolivianos», que se tornaría emblema de este episodio histórico. La estrategia represiva del gobierno, basada en la intervención del ejército, desembocó en un gran número de muertes, culminando con la dimisión de Lozada.

comunitario, de aquel que dejó a fines de los noventa. En la Santa Cruz que Vitor transita en el presente pueden sentirse los embates de las últimas décadas, durante las que se fraguó aceleradamente el carácter cosmopolita que, de forma tardía con respecto a otros núcleos urbanos, exhibe ahora, pues a fines de los 70:

Santa Cruz era un arenal derretido por el sol, sin calles pavimentadas, con autos plantados en barrizales del centro, con bueyes y carretones como el transporte más confiable. Todavía no una ciudad, cualquier cosa menos una ciudad. Canciones sobre la vida en el campo y sobre la vida en ese planeta remoto que es el pasado, *cuando Santa Cruz era un lugar ahora desaparecido* (149)<sup>85</sup>.

Esta imagen contrasta con una Santa Cruz que, desde la mirada de Vitor, «en aquellos últimos doce años se había expandido por zonas que antes eran arenales, lotes cubiertos por maleza y basura» (82). La raigambre rural de esa Santa Cruz original ha quedado, tres décadas más tarde, sepultada por un crecimiento urbano acelerado que no ha sabido acompañar el ritmo exigido por las políticas de mercado con las de una población anclada en su mayoría en un modelo tradicional demarcado por las relaciones con la tierra. El sociólogo Jean Paul Feldis (en Salmón, 2008) señala las implicaciones que posee que la emergencia de la democracia, retornada en 1982, emprenda sus primeros pasos en sintonía con el modelo introducido por Estenssoro a partir del 85 bajo los preceptos «retiro del Estado» y «proclama del mercado»; lo estatal y lo urbano quedan, entonces, sometidos a las exigencias de un neoliberalismo que conduce y determina la planificación y configuración territorial. Así, la formalización que con la «Ley 1008» emprende Estenssoro del programa de erradicación de la coca iniciado por su predecesor Siles Suazo, quien pretendía contentar las exigencias de Estados Unidos, cuya ayuda económica requería para la superación de la crisis económica derivada del colapso del precio internacional del estaño, será motor de la migración masiva de los campesinos a las ciudades buscando una alternativa no ofrecida por el gobierno. La «arquitectura horrorosa» que Vitor observa en «hoteles que fueron edificadas por familias chapareñas que inmigraron a Santa Cruz a principios de los 80 y que consiguieron hacerse de dinero gracias a la droga» (89) refleja, así, los procesos emprendidos por una ciudad que bracea entre dos modelos políticos:

Ya es un hecho el carácter dual de nuestras ciudades, con una economía y una sociedad urbana orientadas hacia una economía de mercado parcialmente globalizada, por lo menos en sus aspiraciones y valores, y una ciudad popular informal, producto de las fuertes inmigraciones del campo y de su no inclusión en las estructuras de la economía formal (Prado Salmón, 2008: 9).

---

<sup>85</sup> La cursiva es mía.

Los carteles desteñidos de las últimas elecciones, que muestran a un Evo Morales de «poncho de alpaca con los motivos tribales aimaras» saludando al pueblo (81), emergen en una ciudad en que las pollerías de los inmigrantes chinos conviven con las salteñerías, los oficinistas con los desempleados, los «vagabundos en los canales del cuarto anillo» (93) o con los niños que hacen malabares en las calles, así como las torres del Parque Industrial lo hacen con el «mall gigante donde habían construido una réplica de la Estatua de la Libertad que se estaba cayendo a pedazos porque el mall había quebrado hacía años» (144)<sup>86</sup>. En los noventa, la época de la juventud de Vitor, este percibe cómo «Santa Cruz se quedó quieta en esos años, en ese clima de glamour y de soledad camuflada con coca y fiestas (...) como si Santa Cruz entera fuera un museo de canciones que en otra parte, en las ciudades de verdad, ya no escuchaba nadie» (28-29). Todavía no ciudad «de verdad», pero tampoco ya aquel planeta remoto desaparecido, Santa Cruz pareciera haber corrido tras el tiempo del progreso marcado por los centros internacionales quedando varada sin embargo en el consumo -que no producción- de aquello que ya pasó de moda en los centros simbólicos productores: «En aquellos años sólo teníamos canales locales que pasaban dibujos animados japoneses de una década atrás» (65).

La fiesta con sus antiguos compañeros de colegio a la que Vitor acude tiene lugar en la casa de uno de ellos, cuyo padre es un empresario reconocido de Santa Cruz, «abiertamente un oligarca, que sostenía públicamente en las entrevistas que le hacían en televisión que Evo Morales era una especie de monarca indígena que traería la ruina no del país, sino del oriente» (113). Centro hegemónico nacional dominante, el oriente boliviano es el guardián de una «cruceñidad» que lo distancia del occidente por exhibir, frente a este, un color más blanco –menos indígena–, que lleva aparejado unos mayores niveles de calidad de vida y unos valores que exhiben un mayor grado de cosmopolitismo,

---

<sup>86</sup> El Parque Industrial Latinoamericano (PILAT), situado a unos veinte minutos de Santa Cruz de la Sierra, ofrece terrenos para el desarrollo industrial y es «el mayor emprendimiento privado del país en dicho rubro, único de esa magnitud en Sudamérica». Es uno de los tres ejes que componen el proyecto de una «Ciudad Productiva Integrada», que incluye la construcción de la «Ciudad Nueva de Santa Cruz», «ciudad de ensueño de Latinoamérica, agradable, saludable y espaciosa, moderna e inteligente (...)». Hemos extraído esta información de la página web de tales proyectos: <https://www.pilatsrl.com> y [http://www.grupo-lafuente.com/emp\\_nueva\\_scz.php#prettyPhoto](http://www.grupo-lafuente.com/emp_nueva_scz.php#prettyPhoto).

Observando los planos del proyecto que ahí se exponen, llama la atención la gran diferenciación existente entre la original Santa Cruz y esta «Ciudad Nueva», cuya configuración urbanística responde a modelos internacionales distantes de los rasgos propios de aquella, que esta pretende «implementar» o mejorar, hecho que no resulta extraño si se tiene en cuenta que el Grupo Lafuente encargado del proyecto trabaja en colaboración con una empresa coreana.

cultura y nivel profesional, marco ideal entonces para la fructificación de un neoliberalismo que se cimienta sobre los principios que representa esta región (Restrepo Botero, 2015). Garante del capitalismo globalizado, este oligarca esgrime un discurso que emplaza en el oriente, exclusivamente, ese progreso que estaría amenazado por el líder indigenista, articulando el particular discurso «regionalista» construido por el comité pro-Santa Cruz, «grupo de presión orientado hacia la negociación y la preservación de intereses bien definidos, los de los sectores dominantes económicamente y socialmente en Santa Cruz» (Zéline, en Lacroix, 2007). Nos interesa señalar esto como explicitación de un modelo discursivo que se encuentra en la base no solo de una ciudad considerada dual sino de un modelo de configuración territorial extrapolable a otros ámbitos: aquel que perpetúa el binomio ciudad-campo que en el caso de Bolivia se traduce en el enfrentamiento del modelo político defendido por Evo Morales, de signo comunitario, con ese otro esgrimido por los sectores urbanos cívico-empresariales de los departamentos emergentes, del que resulta vocero el oligarca amigo de Vitor<sup>87</sup>.

El regreso en *La desaparición del paisaje* pasa, sobre todo, por el modo de enfrentar los escenarios de la infancia, capaces de ofrecer abrigo, con el territorio de un presente despojado. De ello resulta sintomática la mirada que Vitor, a su vuelta, proyecta sobre su Santa Cruz natal; su navegar entre ritmos diferentes articula la experiencia del tiempo que se gesta en él; su tránsito por ella da cuenta del modo en que los tiempos se acumulan, sin integrarse, en un paisaje en que aparecen yuxtapuestos. La experiencia de la ciudad, sacudida por los embates de esos modelos que determinan su configuración, emerge en la novela en el curso de un regreso donde Vitor se encuentra con unos destiempos que son, también, los de lo nacional.

El par luz-oscuridad emerge certero desde los epígrafes de la novela. La luz aparece siempre asociada al recuerdo, en un sentido que se explicita en el «*si hubiera luz podría verte si hubiera la suficiente luz podría recordar*» (20), materializado por la voz del padre desde los pequeños «epílogos» que siguen a cada una de las partes<sup>88</sup>. El propio Maximiliano Barrientos reconocía en un diálogo para el blog de la plataforma editorial Eterna Cadencia que su escritura gira en torno a la problemática recurrente del pasado y

---

<sup>87</sup> En el próximo capítulo incluimos el análisis de la última novela de Maximiliano Barrientos, *En el cuerpo una voz* (2017), en la que el autor tematiza las derivas distópicas de muchos de estos aspectos que ya señala aquí. La escisión entre el oriente y el occidente son, en *El cuerpo una voz*, la causa de una guerra civil que sume a Bolivia en una etapa de caos, miseria y destrucción.

<sup>88</sup> En ellos, conformados por unas pocas páginas que poseen una tipografía distinta, el padre relata un episodio de lo que correspondería con la infancia de Vitor, el transcurrir de un 15 de agosto de 1987 desde «La tarde», «La noche» y la «Última hora de la noche, el amanecer», títulos de estos tres «epílogos».



la memoria, en un sentido que explicita citando un fragmento de «Idea de la prosa» de Giorgio Agamben: «Aquí el recuerdo, que nos restituye la cosa olvidada, la olvida en cada oportunidad, y este olvido es su luz. De aquí, no obstante, que se materialice en nostalgia» (en Barrientos, 2016: online). La luz constituye entonces el recuerdo del olvido, la estela que deja este al materializar la ausencia de aquello que condena al rincón oscuro de la memoria. Y es ese camino de huellas, marcas, rastros, el que parece perseguir Vitor, atenazado por la inminencia de ese olvido que relega las imágenes a la oscuridad:

Mi madre como un paisaje que duraba segundos, que se deformaba y se convertía en brillos que eran consumidos por las moscas. Memoria desapareciendo, volviéndose invisible, acabando con cada una de las imágenes que retenían lo que fue por tan poco tiempo infancia, familia (62).

Aquí residiría una de las claves de lectura de la novela: el paisaje de Vitor no es otro que el conformado por esos destellos de luz desparramados entre los que, en un instante, consigue reconocer la figura de su madre, del mismo modo que logra encontrar en su misma cara reflejos del que fuese el rostro de su padre:

Heredamos el rostro del padre y lo consumimos en años alocados cargados de reviente. A veces una mujer reconoce algo no mancillado en nuestros ojos, en gestos que no controlamos y que se preservan como un legado. Cuando tenemos suerte, esa mujer le habla a nuestro padre utilizando los cables invisibles del cerebro. Su voz atraviesa la espesa membrana de la experiencia, la frialdad de los fantasmas y los errores, la *cartografía de las pérdidas y del delirio* (211)<sup>89</sup>.

El tránsito de Vitor, su deambular, su regreso, conforman esa «cartografía de las pérdidas y del delirio» que no es sino el paisaje desaparecido. El planteamiento en torno a cómo enfrentar una herencia de pérdidas, así como el delirio sobre cómo leer el paisaje resultante suponen, en un trayecto de ida y vuelta, el motivo del regreso. En *Formas de volver a casa* de Zambra el narrador atribuía el propósito de su escritura a «iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos» (2011: 64); Vitor parecería perseguir algo similar, pero la diferencia estriba en que él, además, debe aprender a manejar las interferencias que tales rincones iluminados poseen en el transcurso de su presente. Si Santa Cruz es, para él, el lugar de la infancia, del pasado, de todo aquello cuyo desmoronamiento pudo soterrar con su propio destierro, regresar implica, entonces, la constatación de los signos de derrumbe de ese hogar ya extinto. De ahí deriva esa obsesión hacia el pasado que frustra a su hermana Fabia: «Mi hermana estaba harta de toda aquella locura. Me miró desde un cansancio profundo y antiguo, desde un lugar donde había

---

<sup>89</sup> La cursiva es mía.

resignación y restos de lo que alguna vez había sido miedo y ahora sólo hastío» (231). Ya le había advertido su tío, con cierto cariz profético, que no podía cambiar el orden de las cosas con su llegada, y pese a la confianza inicial de la capacidad de enfrentar el rearmado de sus pedazos, Vitor deberá asumir finalmente esa derrota que no es más que la contemplación de la, efectiva, desaparición del paisaje.

Lo de Vitor podría ser percibido, en primera instancia, como nostalgia hacia ese pasado de la infancia en que formaba parte de una unidad integrada, «cuando mi familia estaba intacta, cuando mi padre no se había vuelto un hombre iracundo y autodestructivo, cuando mi madre arreglaba todo alrededor con sólo estar presente» (132). La verdadera nostalgia apunta, a nuestro parecer, no al pasado como «paraíso perdido» sino al sentido que este tiene como nexo con el presente, desde el que concebir un futuro posible; esto hablaría, entonces, de una experiencia concreta del tiempo histórico que se percibe clausurada al observar ese paisaje pasado desaparecido.

Vitor, en un intento por explicar su vuelta, cuenta a su hermana Fabia cómo en su estancia en EE. UU. conoció a muchos hombres que abandonaron sus hogares para no regresar jamás, manteniendo en la distancia la ilusión de que sus familias seguían tal cual las dejaron, narrándose perpetuamente esa versión de la historia, anclada en un no saber consciente y electo. Vitor, sin embargo, decidió tomar la dirección contraria para reencontrarse con todo aquello que en un determinado momento quiso soterrar en el fondo de otra versión de su historia —esa en la que no aparecía su padre muerto, nunca mencionado en el transcurso de su vida estadounidense—, porque a diferencia de esos hombres, Vitor sí sabía qué había cambiado en la fotografía familiar que pretendía conservar intacta. Volver supone, entonces, asistir a un nuevo paisaje cuya confrontación se hace imprescindible para el curso de la propia historia; Vitor no regresa para saber, porque ya sabe, sino para enfrentar la rearticulación de sí mismo, de su historia, en un paisaje que ya es, definitivamente, otro. La llamada que confirma la muerte del padre agrieta esa versión de su historia que lo mantenía a salvo en la distancia estadounidense; las interferencias que ello provoca en un presente que se puebla ahora de esos destellos del pasado —«cuando estaba perdido en Estados Unidos soñaba con mi padre» (13)—, impulsa un regreso que busca recomponer una historia ahora dislocada, única forma en que puede discurrir.

En la última parte de la novela Colum, el hijo de Fabia, ya adulto, viaja a Nuevo México, donde Vitor se ha trasladado hace años con su esposa Stella, para darle a este la noticia de la muerte de su madre. Cumplida la misión de esparcir allá las cenizas de Fabia,

tras observar cómo estas se han fundido con la tierra, Vitor ve cómo la luz va cayendo «como si fuera el paisaje de un mundo distante, aniquilado. Nos movimos dentro de los márgenes de una fotografía vieja. La fotografía de un paisaje final. La última imagen del mundo como lo conocíamos» (264). Esta extinción que ya había tenido ocasión de observar a su regreso en Santa Cruz no puede obviarse ni siquiera por medio de la distancia que ahora lo separa de nuevo de ese origen. Vitor convoca con la risa a todos los muertos y dice en voz alta el nombre de Fabia, que antes había sentido desaparecer - «viendo los restos de Fabia fundirse con el paisaje. Todo se volvió difuso, mi hermana dejó de tener un nombre» (262)-, para reafirmar, con ello, su ausencia. Si en la parte anterior de la novela, antes de morir, su tío había sentenciado frente a Vitor: «tu padre está enseñando a los muertos a volver a casa», en una afirmación que precede a la muerte de María y a la suya propia, ahora pareciera ser Vitor el que asume esa tarea, que no es otra que la que Derrida (2003) asigna al heredero de enfrentar la responsabilidad tanto hacia lo que precede como hacia lo venidero. Vitor, que había conjeturado que el suicidio de su tío estuvo relacionado de algún modo con la muerte de María, al no soportar ser el último vestigio de una generación, encarna ahora, él mismo, con la muerte de su hermana, el elemento final de un paisaje y de un tiempo. La luz que aparece reiterada en este capítulo se torna, conforme este avanza, primero polvo para ser, finalmente, «borrada por la oscuridad» (266): al final, dice Vitor, «caminé en la noche sin divisar nada alrededor, cobijado por una oscuridad helada, hermosa» (267). El último fragmento del relato del padre refiere a un momento en que, con Vitor de niño, divisó una especie de ovni en el cielo santacruceño; en el primero de los fragmentos, el padre afirmaba que «si hubiera más luz podría recordarte». La sentencia final de este hilo narrativo del padre refiere a cómo Vitor y él retienen la visión de «*un cuerpo podrido que tiene luz propia*» (249) y «*lo convertimos en recuerdo*» (251). Los epígrafes de la novela hablan de la oscuridad y del silencio, y esta da comienzo cuando se enciende esa luz que abre la puerta a los rastros de la memoria de los que hablaba Agamben; esa luz, en el primer fragmento, da voz al padre, primer anclaje del territorio, y con la oscuridad final llega el punto que pone fin a la novela. La oscuridad imposibilita otra cosa que no sea el silencio y, de hecho, tras ello, ya no emergerá la voz del padre que solía ser el «epílogo» de cada una de las partes. El acabamiento de ese paisaje coincide con el final de la novela, con un silencio que se vuelve una forma de asunción del paisaje deconstruido, carente de certezas, de grandes saberes. Decir el nombre de Fabia es materializar su ausencia, comprobar que «estaba muerta» (267). Último elemento de ese paisaje que recompuso con su regreso, conlleva

el repliegue de la propia escritura, que ante la nada circundante acaba con la oscuridad. La luz lograba iluminar esas zonas oscuras de la memoria relegadas por el olvido, sus destellos las hacían emerger en un presente que se topa con ellas, y la escritura trataba de la cartografía de estas ausencias. «Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes», afirman Deleuze y Guattari (2004: 11), y es así como la propia forma de la novela compone un paisaje que es el de la extinción.

### **2.2.2. Regresar al paisaje americano: el territorio como espejo del presente. *El diablo de las provincias***

¿Habrá que volver a comer del árbol del conocimiento para caer de nuevo en el estado de inocencia? (...)  
Así es, dice, ese es el último capítulo de la historia del mundo.

Juan Cárdenas, «Volver a comer del árbol de la ciencia»

La trayectoria de ida y vuelta Europa-Colombia del biólogo protagonista de *El diablo de las provincias* (2017), de Juan Cárdenas, viene sintetizada por dos sintagmas cuya recurrencia en la novela los convierte en «estribillos»: el de «exilio voluntario» y el de «ciudad enana». El primero señala el motivo de su marcha, impulsada por el temprano deseo de «escapar de la esclerosis de su pequeña ciudad» (12), de «irme de aquí, de este pueblo miserable» (114); el segundo alude al trazo contrario de la trayectoria, el que lo trae de vuelta a esa pequeña ciudad de su Colombia natal después de que «todo se jodió», un fracaso que incluye un divorcio y el final de una carrera profesional tras la cancelación de un proyecto de investigación: «El resto había consistido en dejarse caer cuesta abajo, arrastrado por la mera inercia del golpe» (24). De vuelta en casa de su madre, resignado a realizar una sustitución en un colegio de señoritas tras darse cuenta de que sus credenciales más que asegurarle un futuro mejor se han tornado mercancía vulgar, el biólogo se topa con todo aquello que quiso dejar atrás con su marcha, «como caen de hocico todos los que vuelven a Colombia» (155), en una especie de aceptación de la derrota: «Tocaba aprender a respirar por la herida y sonreír sin desprecio, incluso con cierta gratitud» (12). Si la figura del padre acosa a Vitor pese al intento de este de obviarlo en su vida estadounidense, el protagonista de Cárdenas evita, a su vuelta, pasar por la que fuese su casa familiar, «consciente de que llevaba todos esos años construyendo una barrera emocional para no pensar en su hermano, en la muerte de su hermano» (111).

Abogado exitoso dedicado a la propiedad rural, este es asesinado años atrás por motivos que nunca llegan a esclarecerse del todo: si un periodista de la ciudad apunta hacia un conflicto que implica a una empresa de cultivo de palma, cuando se descubre la homosexualidad de su hermano la investigación comienza a virar hacia el crimen pasional. Finalmente, esta se cierra con la dudosa autoincriminación de tres secuestradores que serán asesinados en la cárcel en circunstancias sospechosas. Todo ello no es más que una muestra más de las dinámicas de la impunidad que rigen el país y que, como tendrá ocasión de comprobar el biólogo, perviven inmutables.

La esclerosis de la ciudad enana queda cuestionada por los discursos locales con que se encuentra a su vuelta: «En la radio se hablaba con entusiasmo de las nuevas carreteras que se estaban construyendo en todo el departamento, de las multimillonarias inversiones que el gobierno nacional venía haciendo en la región» (28). Los nuevos centros comerciales y las torres de apartamentos construidas recientemente son suficiente muestra, para su madre, de un progreso que, administrado e implementado en gran medida por fuerzas empresariales —«dijo que era amigo suyo, empresario, criador de caballos (...) uno de los llamados a cambiar el destino de este departamento» (28)— deja un paisaje «de edificios nuevos y potreros vacíos» (50), marcas estos de la ausencia de las pocas casas de lata destinadas a su pronta sustitución por bloques iguales entre sí. La homogeneización territorial al servicio de la lógica del capitalismo global avanza, por igual, en el campo y en la ciudad, adquiriendo la forma del monocultivo en el primer caso, de la uniformización urbana en el segundo. La experiencia de la ciudad que emerge en las ficciones de Juan Cárdenas, ya apuntada aquí y en la que ahondaremos en los análisis sucesivos del resto de sus novelas, ejemplifica ese desfase que Néstor García Canclini (2003) observa entre los diagnósticos que sobre dicha experiencia se producen desde el campo de lo cultural y aquellos otros procedentes desde el ámbito de lo político-técnico. Este paisaje no dista mucho del de la novela de Barrientos, en lo que posee de desincronía entre dos modelos y dos temporalidades. En Cárdenas resulta llamativo el modo en que proyecta también sus reflexiones hacia lo natural. Si, como afirma Canclini (2003), la naturaleza tiende a ser representada como el más allá de la urbe, que se muestra delimitada frente a la indeterminación de aquella, en los imaginarios del colombiano ambas forman parte de un mismo territorio configurado por dinámicas muy similares, a cuyos entresijos sólo puede accederse por completo si se tienen en cuenta estas dos dimensiones del territorio.

Profundamente vinculado a la historia republicana de Colombia, el cultivo del café funda no sólo asentamientos humanos o poblaciones en torno a él sino, también, imaginarios, sentidos, paisajes, arquitecturas. Al poco tiempo de su regreso, el biólogo es invitado por la «ex-novia» de su hermano, con la que este ocultaba su homosexualidad, a una hacienda; esta propiedad, «dado que él y su hermano eran hijos de una madre soltera, dada la mala fama de su tío, el ex presidiario, dado que de su padre no tenían la más mínima pista, dado que sus antepasados plebeyos habían vivido amontonados desde hacía generaciones en un viejo caserón del centro de la ciudad enana», encarna para él «la familia, la productividad, la respetabilidad, el buen nombre, la tradición. El Al Derecho del Al Revés en el que había transcurrido su vida» (59). Esta hacienda representa el modo en que determinado sistema de producción funda una arquitectura determinada, que encarna el sistema de creencias que lo sustenta y a cuya legitimación sirve. Afirma Marco Palacios que «el hacendado es hombre de progreso. (...) Europeocentrista, sueña con imponer “la civilización” en las oquedades andinas, cultivando café. Fue empresario capitalista, pero en una atmósfera oligárquica» (1979: 111). Se manifiesta aquí ese vínculo entre lo natural y lo cultural al que referíamos en la introducción de este capítulo y que se da de un modo especial en América Latina, donde la naturaleza se vuelve sostén económico, político e ideológico de determinados mapas de un futuro que, aquí, pretende alcanzarse mediante la colonización de la tierra por medio del monocultivo y bajo el amparo del discurso civilizatorio del progreso: «La hacienda cafetera (...) fue un producto de la orientación agroexportadora, de la compulsión y la necesidad de vincularse al mercado mundial y “traer al país la civilización que en Europa se desborda”» (Palacios, 1979: 82).

La hacienda cafetera, las obras expuestas en el Museo de la Arquidiócesis, los edificios señoriales del centro histórico de la ciudad enana, junto a los apartamentos que se extienden idénticos en tiempos recientes o los nuevos macrocentros comerciales hablan, para el biólogo, de un paisaje conformado por y desde los valores de un sistema ideológico, económico y político determinado. En su estudio sobre una «Arqueología del Paisaje», disciplina que tiene por objeto de estudio el producto resultante de la transformación de un espacio físico en espacio social –humanizado– mediante la aplicación de un orden simbólico, Criado Boado señala que aquello que se activa en un observador documentado, familiarizado o sensible cuando se enfrenta a un espacio arqueológico «contiene, reproduce o refleja el significado original de ese espacio» (1999: 7). Esta podría ser la descripción del protagonista de *El diablo de las provincias*, que

transita por el territorio al que regresa con una mirada «arqueológica», de la que surgen sus reflexiones sobre los sentidos contenidos en el paisaje que encuentra; no resulta baladí que el lugar del que regresa -Europa- sea responsable directo en la conformación de muchos de los sentidos históricos de los paisajes de su país natal. En un determinado momento el biólogo reflexiona sobre la raíz de «imago», denominación utilizada para referir a los ejemplares adultos de los insectos; nombre originariamente otorgado a las máscaras funerarias utilizadas en tiempos romanos, su traslado al campo de lo biológico se justificaría en un proceso en que «como si al superar todas las fases de su metamorfosis, el insecto se librara de todas las máscaras para mostrar su verdadera imagen, su auténtico rostro, la representación última de su especie. La imagen final» (145). Este desenmascaramiento, trasladado al modo en el que el biólogo percibe el paisaje, es el que convierte, a la arquitectura barroca del centro, en «cáscara vacía, un imán sin imán, un significante al que le hubiera sustraído su capacidad para hacer otra cosa que señalarse a sí mismo», permitiéndole percibir sus «signos de decadencia romántica» (39); estos vestigios son, asimismo, los que en el caso de la hacienda cafetera dan cuenta de su intención de «simular a perpetuidad el decorado de la vieja arcadia caucana» (59). Retirada la envoltura, el artificio, la naturaleza se muestra tal y como es: la hacienda legitima un nuevo sistema productivo bajo un régimen civilizatorio que acerca al oligarca al empresario capitalista; los edificios del centro histórico de la ciudad enana configuran un sistema ideológico católico que erige a la Corona y a la Iglesia en garantes de un orden colonial; los nuevos edificios emergentes de la ciudad son la materialización de una economía política que somete al espacio a los requerimientos de un modelo de mercado.

El tío del biólogo insiste, en varias ocasiones, en que «no se puede ser auténticamente americano si uno no es a la vez naturalista» (54), o que «ser americano y ser revolucionario eran lo mismo que ser naturalista» (112). Cárdenas ahonda en *El diablo de las provincias* en algo que ya venía desarrollando desde sus primeras novelas y, en especial, desde *Los estratos*, en la que uno de los personajes encuentra sobre una mesa un ejemplar de *La vorágine*. La comprensión de diversos procesos a los que se enfrenta el continente, parecería apuntar Cárdenas, pasa por la atención al modo en que estos se proyectan sobre el territorio; acudir a los moldes del regionalismo en esos sentidos no reduccionistas a los que aludíamos resulta entonces operativo y productivo en el acercamiento a un paisaje americano capaz de dar cuenta de problemáticas globales. El regreso tematiza precisamente esta exigencia, la de retornar en un doble sentido: tanto al paisaje original como a los modos tradicionales de enfrentar este paisaje, ambos trayectos

proyectados desde el presente, que aporta los sistemas de interpretación que permiten reactualizarlo. El regionalismo fue enfrentado, en un principio, al vanguardismo, con el que conformó una polaridad que en su versión contemporánea se traduciría en la tan manida dicotomía local-global. El modo en que ambas dimensiones se integran en la conformación de una realidad en que coexisten, se manifiesta en el modo en que la lengua del biólogo se adapta a los trayectos que este ha realizado: este reconoce no haber perdido, «a pesar de los años de exilio voluntario» lo que denomina como su «dialecto machetero del sur» (13). Así, cuando reflexiona sobre su lengua lo hace en estos términos:

Su extraña mezcla de acentos, donde convivían con cierta armonía varios léxicos y tonos y temperaturas acopiadas a lo largo de los quince años de exilio voluntario, todo eso como *encabalgado* con el acento local. ¿Estará mi lengua adaptada para sobrevivir a cualquier cambio en el entorno?, pensó. ¿Qué clase de animal chueco será mi lengua? (40).

Su diler siempre lo apela con el término «bróster en vez de bróder», y finalmente el protagonista reconoce que la razón se encuentra en que «ahora había por toda la ciudad unos negocios donde vendían pollos fritos al estilo broaster, con ese rebosado crujiente, y lo anunciaban en grandes carteles de colores vivos» (40)<sup>90</sup>. Lo que Cárdenas describe con esta especie de simbiosis entre el avance del territorio urbano y la lengua de sus habitantes ejemplifica muy bien el modo en que, como afirmaba Piglia, el escritor inscribe lo social en el lenguaje (2000: online).

El relato de Cárdenas vira hacia el registro de lo policial cuando el biólogo debe llevar a una de sus alumnas, que se ha puesto de parto en mitad de clase, a una clínica a la que la niña se niega a ir alegando que le van a quitar su bebé, lo cual ratifica la rectora del colegio con un «de todos modos (...) te van a encontrar, no importa dónde te escondas» (103). No obstante, esta trama de desaparición de niños que parece relacionada con un tal «Caballero de la Fe» a quien rinde culto parte de la población, nunca se desarrollará demasiado, como si en la narración sólo asomase la punta del iceberg. En un determinado momento, el biólogo es secuestrado y llevado ante un hombre que lo amenaza ante su indecisión de aceptar el trabajo que le ha ofrecido su exnovia, consistente

---

<sup>90</sup> La escritora Florencia del Campo (Buenos Aires, 1982), en su novela *Madre mía* (2017), realiza una interesante reflexión sobre el lenguaje no muy distante de estos planteamientos de Cárdenas. La protagonista, habitante entre dos espacios, Madrid y Buenos Aires, narra en algunos casos con tonada argentina y, en otros con acento español. La madre, a la que puede adivinarse tras la voz que interpela a la protagonista a lo largo de toda la novela, la increpa en algunas ocasiones —«¿Desde cuándo hablás de tú, boluda?» (22)—, la corrige cuando, dando cuenta de un determinado recuerdo, se equivoca en la lengua que según el lugar del recuerdo debe usar o la confunde respecto a uno y otro uso: «No, me he puesto boluda (...) Bueno, por lo menos no dices “gilipollas”. ¡Bravo! ¡¿Dices?! Sí, ¿cuál es el problema de que diga “dices”? Que pensé que eras mi madre y te burlabas del español peninsular. Te equivocaste» (26).



en investigar para lograr erradicar la plaga de picudo que está afectando seriamente al cultivo de la palma, uno de los sostenes económicos del capitalismo transnacional dentro del país. El viejo le dice al biólogo: «Será que usted quiere saber» (161), aludiendo a su negativa a aceptar el trabajo por el efecto nocivo que tiene el monocultivo en la naturaleza. Descartada la opción de saber, que supondría su muerte, al biólogo no le queda más remedio que plegarse a ese sistema: «disfrazado» con los trajes de su hermano, al final de la novela se incorporará a su nueva labor, como engranaje de un sistema productivo cimentado en la degeneración irreversible de esa naturaleza que contemplara, vocacionalmente, desde su infancia.

Una vez que el biólogo acepta el trabajo —«el trabajo dignifica», «soy un técnico», «lo que hago tiene una utilidad» (168)— siente «cómo sus asuntos empezaban, por fin, a ordenarse, cómo cada cosa se ponía en su sitio sin mucho esfuerzo» (168). El capítulo final de la novela describe lo que parece ser la aceptación de este orden que se inaugura con la inmersión del biólogo en ese sistema que en un principio rechazaba. De pronto, a la ciudad enana llega un bochorno impropio para la época que afecta a los ciclos de maduración de las frutas, sobre la cima del volcán que puede ahora verse al quedar despejado de nubes puede avistarse un platillo volador, las frutas del mercado se pudren de forma acelerada y el río, a veces, repliega su cauce. La descripción de estos sucesos continúa como sigue:

Olía a verano prematuro y de pronto alguien tiritaba por un frío inexplicable que soplaba desde las profundidades de un infierno de hielo desconocido hasta ahora para la ciencia. Los nuevos bloques de apartamentos desechables abrían las ventanas a todas estas fuerzas antiguas y modernas: eran molinos de viento sin aspas, molinos de cien ojos ciegos, torres de vigilancia cuadrilongas y semivacías, apenas habitables, en cuyo interior unas manos oscuras ya amasaban las primeras arepas de la Creación. Un hongo fotosensible en la pared de la cocina insistía en recordar la vieja alquimia de la fotografía. *Los nuevos paisajes nacían y morían precozmente* alrededor de las retroexcavadoras. El clima era delicioso, catastrófico y perfecto y, *bajo la presión del nuevo régimen narrativo que exigía contar solo el comienzo de todas las historias*, las arañas habían olvidado cómo tejer sus redes. La corteza de los árboles producía venenos azucarados que atraían a una avispa amarilla venida el año pasado desde el noroeste de Brasil (176-177)<sup>91</sup>.

La personificación de los elementos naturales y el uso de diminutivos —«el hombrecito», «manchitas de nieve» (175)— inciden en la conformación de un ambiente idealizado que bien podría ser una parodia de las visiones folclóricas localistas que achacan al regionalismo los abanderados de un tipo de cosmopolitismo que desdice de lo local. No obstante, en este apacible verano prematuro se cuelan ráfagas heladas, haciendo del clima

---

<sup>91</sup> La cursiva es mía.

algo «catastrófico y perfecto», los árboles producen una resina dulce y venenosa dejando caer en ocasiones unas semillas cuyo sonido contra el suelo es amenazante, los frutos deciden pudrirse a toda velocidad y los nuevos apartamentos recuerdan su escasa habitabilidad. En la armonía de esta especie de paraíso original del futuro, del que la imagen de la portada de la novela se torna profética, late la sospecha de un halo lúgubre que instala en el seno de este aparente «sosiego» la semilla de una destrucción irreversible.

Señalábamos en la introducción de este capítulo cómo para Berardi (2014) el futuro no posee únicamente un sentido temporal, sino que deriva también del modo en que este se relaciona con lo espacial; así, la posibilidad de conocer y conquistar nuevos territorios determinaría la emergencia del futuro como horizonte. Desde esta conjunción podría adivinarse el sentido de ese capítulo final: si la dimensión espacial remite a una especie de paraíso natural primigenio, el tiempo, por su parte, corre de forma acelerada, impulsado por una velocidad que modifica los ciclos de las estaciones, o hace que los paisajes desaparezcan instantáneamente, conformándose así «todas estas fuerzas antiguas y modernas» (176) que si ya convivían en la ciudad enana lo hacen en un modo hiperbólico en el cierre de la novela. Esta especie de «arcadia caucana» del futuro está atravesada por la concepción judeocristiana que, con el Renacimiento, convierte el «locus amoenus» en Paraíso Terrenal (Maderuelo, 2015). Esto es precisamente lo que se simboliza la portada de la novela, en la que aparece un fragmento del óleo *La Caída del Hombre*, del pintor flamenco Hugo van der Goes; en él Eva, ante la atenta mirada de Adán y una criatura que representa al Diablo, agarra una manzana en un gesto –el que enmarca la portada– que supondrá el castigo eterno. La representación de la naturaleza que reproduce este capítulo, concebida como paraíso productor, determina que sus fuerzas misteriosas deban ser domesticadas para cumplir esta misión. La priorización de esta visión del paisaje sobre una mirada científica, que sí otorgaría los conocimientos necesarios para oponerse a la erradicación de la plaga y a la perpetuación del monocultivo, es hiperbolizada en este capítulo. La estética o iconografía de ese paraíso natural es sometida a una exageración que torna grotesca esa idea del progreso y el orden a que ya la madre del biólogo veía encaminada a su ciudad: «La ciudad enana desbordaba su enanismo por todo el valle, muy por encima de las placas tectónicas en cuyas cavidades se hallaban las guaridas deshabitadas del cristianismo» (177). El curso de la descripción de este ambiente, que en un principio podría identificarse con una ensoñación, es interrumpido con la aparición del biólogo, que, exigido por su exnovia de ser coherente

con su puesto laboral, está vestido con los trajes que su hermano muerto usaba para su trabajo de abogado. «El hábito sí hace al monje» (177), decide el biólogo, y es la asunción de esa «máscara» la que lo conduce hacia la última etapa, hacia esa «imago» en que se muestra definitivamente parte del engranaje social, económico, político e ideológico de su país natal. Si al comienzo «hacía muchos años que había renunciado a la idea de tener algo así como un hogar en este lado del mundo» (115), ahora afirma: «Poco a poco, pensó el biólogo, esta casa volverá a ser una casa y dejará de ser el museo de la familia. Voy a habitar mi propia casa» (178).

«“El monocultivo niega el tiempo, lo cancela. Para el monocultivo no hay historia, ni hombres, sólo eternidad, o sea, la nada absoluta”» (89), afirma el biólogo, aludiendo a este procedimiento basado en la repetición que se impone a la tierra y la quema para que el ciclo pueda volver a empezar (90). La técnica, sentencia Berardi, habría asumido en nuestros días el papel de una «divinidad despótica» que convierte el tiempo en realización repetitiva de ciclos, según el modelo de productividad y homogeneización, descartando así la emergencia de lo posible, sostén del futuro, ahora entonces anulado, pues «¿cómo puede haber futuro cuando todo está ya escrito?» (2014: 117). El biólogo es capaz de percibir, al poco tiempo de volver, que «se estaban despertando no sé qué fuerzas en la ciudad enana, como si un fenómeno natural que ya nadie echaba de menos hubiera reaparecido, discreto y prometedor en su viaje a la catástrofe» (45); ese fenómeno natural, generador de un sistema proyectivo fatal, bien podría ser el impulsado por esa técnica que, desde el centro del discurso modernizador, reaparece legitimado en los 90 por el modelo neoliberal. De aquí procede, precisamente, ese halo distópico que atraviesa este capítulo y ahí radica, además, la elección del autor de construir sus cimientos desde esas representaciones primigenias, pues «en el futuro –en ese que construye este episodio– ya no vemos sino las sombras de un pasado de barbarie y miseria que creíamos enterrado» (Berardi, 2014: 29). El presidente colombiano César Gaviria Trujillo decidió inaugurar con una significativa sentencia la etapa de medidas neoliberales introducidas en la Colombia de los 90: «Colombianos, bienvenidos al futuro». Son numerosos los periodistas, críticos y políticos que, para definir los balances que dejó el futuro ideado por Gaviria, han recurrido a la contracara discursiva «bienvenidos a lo oscuro». Empleada por el humorista Jaime Garzón, asesinado en los 90, para referir irónicamente al gobierno de Gaviria, esta frase se ha insertado en el imaginario popular colombiano como «frase elocuente que resume muy bien las promesas de cada gobierno» (Robledo, 2013: online). Esta periodista continúa: «Hace 23 años Gaviria nos prometía un futuro de apertura e

industrialización. Hoy Santos nos promete una modernidad con TLC's, sostenibilidades fiscales y megaproyectos agrarios. Pero lo cierto es que estamos en una realidad oscura, violenta y excluyente» (Ibídem). La recurrencia a esta reelaboración del lema original del presidente para describir el contexto de la Colombia de los 2000 pone de manifiesto las «oscuras» consecuencias de la implementación de modelos radicados en la modernización y el progreso<sup>92</sup>. Si aludimos a esto es porque el episodio final de la novela de Cárdenas parecería encarnar esta dualidad: la «idealización» natural del paisaje parece describir un futuro deseado y mejorado al que da la bienvenida ese «bochorno impropio para la época»; la ironía que lo caracteriza apunta sin embargo hacia lo grotesco que, en realidad, resulta este supuesto estadio mejorado de la ciudad.

Ante el momentáneo goce estético que le produce transitar la naturaleza de su país natal a su regreso, el biólogo se recuerda que «este paisaje es mentiroso como un diablo» (13), y así es cómo el transcurso de la novela se vuelve paralelo a la evolución metamórfica de un insecto: el estadio final de ambos es la aparición de la imago, la retirada de la máscara para contemplar aquello que, originariamente, se encontraba debajo<sup>93</sup>. El racionalismo occidental, sostén del discurso de la modernidad, ha privilegiado, señala Cosgrove (2002), la identificación de visión con conocimiento o razón. Es en el seno de esta relación donde Cárdenas introduce una falla que cuestiona el estatuto verdadero de aquello que se observa, establecido con la intención nada inocente de encarnar un sistema ideológico concreto, legitimado por ese «ver es saber». Es sobre la naturaleza, sobre su representación, que puede trazarse el mapa del futuro de un país, afirma Montaldo (2010), refiriendo a las posibilidades de desarrollo que, cultural y económicamente, esta ofrece. El futuro que emerge de esta naturaleza está, en el caso de Cárdenas, problematizado, anulado en su dimensión proyectiva. El relato de una naturaleza incomprensible abre, en tiempos coloniales, las puertas a la dominación; es

---

<sup>92</sup> Las dos columnas periodísticas que incluimos a continuación son algunas de las muchas que recurren a esta construcción para aludir a diversos aspectos de la realidad colombiana del presente; si escogemos esta dos es porque el diálogo que parecen mantener entre sí sus titulares escenifica muy bien lo que venimos señalando: «¿Bienvenidos al futuro?» –<http://www.lapatria.com/columnas/bienvenidos-al-futuro->, «Bienvenidos al oscuro» –<http://www.lapatria.com/columnas/bienvenidos-al-futuro->.

<sup>93</sup> El protagonista de *Mediocristán es un país tranquilo* (2018), la primera novela de Luis Noriega (Cali, 1972), cuando regresa a su Bogotá natal de visita, tras años viviendo en Barcelona, responde al «la vista es preciosa» de su pareja con un «-Las apariencias engañan» (119) que remite a la sensación que tiene el biólogo de Cárdenas, y que confirma más adelante cuando afirma:

Mirando a Carmen [su pareja] ver pasar «mi» ciudad por la ventana (buses, puentes, atascos, carteles en inglés, indigentes, ¡vacas!) me asalta el tópico de que ella y yo no vemos la misma ciudad. Para ella todo es nuevo y, me temo, un poco exótico. Para mí, en cambio, las novedades son un mero barniz (121).

desde aquí desde donde se articula el particular sentido del policial que Cárdenas desarrolla en la novela: la verdadera intriga estaría emplazada en el propio paisaje, en la transformación que, con los embates de signo político y económico, este padece, y en la relación que todo ello posee con la representación, en qué dicen las representaciones del hoy acerca de estos cambios. El periodista que clamó durante un tiempo por el esclarecimiento de las causas del asesinato del joven hermano del biólogo, intuyendo tras ello una trama de intereses económicos y políticos, afirma en una nota que «no hay mejor forma de matar una historia que volviéndola cada vez más complicada (...)», pues «es con estas mañas de culebreros y cuentacuentos, como se fabrican las impunidades en este país» (122). El díler ratifica esta idea, afirmando que «lo normal en este tierrero es que uno no sabe ni por dónde empezar a contar los cuentos, porque no hay un cuento sino puros amagues (...), como un cuento muy malo y muy enredado hecho de puros comienzos de cuentos» (130). Y esta es la misma lógica que afecta a la propia naturaleza: volverla incomprensible es lo que permite, también, perpetuar la impunidad, la dominación, la subordinación del territorio a las lógicas de la economía mundial. El monocultivo lo coloniza todo anulando el tiempo en una concepción que remite a la idea de futuro expresada por Berardi (2014), anulando entonces sus condiciones de posibilidad. La implementación de esta técnica se perpetúa por la negación a saber, por ese tajo que deja a la trama únicamente con el principio, impidiendo que el desarrollo pueda develar la verdad que lo descubriría como nocivo. Instalada la impunidad en el imaginario nacional desde tiempos remotos, esta sigue un curso tan natural como el del modelo de la evolución; el último capítulo describe esto muy bien cuando narra que las arañas se han olvidado de cómo tejer sus redes (177). Contemplando la piscina de la hacienda el biólogo reflexiona: «Como siempre y como siempre sobre la impávida superficie flotará una fina película de bagazo: el caldo primigenio donde se ensayan las formas de vida futura» (91). Es sobre esa capa de la ceniza producida por la quema de la tierra necesaria para que dé comienzo un nuevo ciclo del monocultivo donde debe construirse un futuro cuya problematización evidencia aquí Cárdenas.

Aníbal Quijano señala la experiencia del tiempo histórico como la particularidad de América Latina. La concepción unilineal del tiempo del progreso, que necesita de un porvenir perfeccionado para sostener las acciones modernizadoras legitimadas mundialmente, resulta, como señala Nelly Richard (1994), ajena a una realidad que, como la latinoamericana, se organiza en una estratificación irregular y continua, en un sentido

que, según Quijano, «el tiempo en esta historia es simultaneidad y secuencia, al mismo...tiempo» (1988: 61). Expone el autor:

Se trata de una historia diferente del tiempo. Y de un tiempo diferente de la historia. Eso es lo que una percepción lineal y, peor unilineal del tiempo, unidireccional de la historia, como la que caracteriza la versión dominante del racionalismo euro-norteamericano, bajo la hegemonía de la razón instrumental, no logra incorporar a sus propios modos de producir o de otorgar sentido “racional”, dentro de su matriz cognitiva, de su propia perspectiva. Y que nosotros, aunque todo el tiempo angustiados por la sospecha de su presencia, no hemos sido tampoco capaces de identificar y de asumir, plenamente, como sentido histórico propio, como identidad, como matriz cognitiva, porque no logramos liberarnos más pronto del dominio de ese racionalismo (Quijano, 1988: 61).

En gran parte de las ficciones latinoamericanas del presente puede percibirse un cuestionamiento respecto al discurso de la modernización cuyo modelo de razón es incapaz de dar cuenta de las particularidades de la realidad latinoamericana. El crítico reivindica también la efectiva presencia de América Latina en la conformación de ese discurso que la vuelve paradójicamente pasiva; nos interesa el papel activo que también ahora esta posee en la problematización presente que enfrentan algunas de estas ficciones. Estas cuestionan no tanto el discurso de la modernización sino la responsabilidad que esas fuerzas legitimadoras poseyeron en la configuración de este como garante de un tipo de razón que promueve el progreso, la acumulación del capital, la lógica mercantil y la primacía de la técnica, proyectado todo ello desde un universalismo orientado a garantizar el orden mundial que ostentan esos centros hegemónicos. Esto es, aquello que resulta el blanco crítico de muchas de estas ficciones no es tanto el discurso de la modernidad en sí mismo como este en cuanto marco de legitimación de determinados modelos, en cuanto despojado de su significado primario –ese que se perdió con el paso de la modernidad a la modernización consecuencia de la instrumentalización de la razón–, en cuanto instauradora de una América Latina consumidora antes que productora. Tópico de la tradición latinoamericana, este debate reaparece en estas escrituras de un modo particular que las diferencia de las de los 90; si en esta década este discurso, por vías de la negación rotunda, se vaticinó clausurado, estas ficciones retornan a él para articularlo desde nuevos presupuestos. La subyugación de esa racionalidad histórica propia de América Latina por esa otra razón instrumental impuesta por la modernización sería la que se haría evidente en unas ficciones que muestran una realidad múltiple atravesada por sistemas simbólicos diversos, unos procesos históricos irreductibles a la lógica de la linealidad o una temporalidad que exige la estratificación para dar cuenta de esa «acumulación originaria». Estos planteos tienden un lazo de continuidad con cuestiones que se remontan hasta los

tiempos de la emancipación; lo que resulta significativo es cómo, en el marco de las ficciones que analizamos, es retomado de un modo que desdice de esta opción en un sentido esencialista. El regreso a estas problemáticas desde nuevos sistemas de interpretación permite, antes bien, cuestionar la operatividad de su perpetuación en términos ontológicos, a la vez que evidencia lo productivo que resulta al análisis de dinámicas que como las del presente configuran nuevas experiencias históricas.

En toda la obra de Juan Cárdenas, como comprobaremos, subyace la yuxtaposición como sistema organizador de una realidad en «estratos» -*Los estratos* es el título de una de sus novelas-, incapaz de integrarse bajo un régimen lineal orientado por una idea de progreso descartada por unas ficciones que, como hemos tenido ocasión de observar ya en *El diablo de las provincias*, problematizan el estatuto de un futuro que sólo puede concebirse en términos distópicos. El futuro que imagina Cárdenas en ese capítulo final contiene, en su versión de la utopía caucana, esa ironía que, como afirma Franco Berardi, aparece cuando el proyecto –el de la utopía propiamente dicha– es consciente de su imperfección (2014: 43).

El paisaje de Barrientos coincide con el de Cárdenas en su principio articulador: ambos están plagados de huecos, agujeros, silencios, secretos.

En ambas novelas encontramos fragmentos que corren paralelos a la misma idea:

Mis pensamientos y el paisaje eran la misma cosa, no había interior y exterior, todo era un continuo que mutaba de forma y circulaba de un lado al otro. Todo se movía, se hacinaba: las botellas de Jameson que bebió mi padre y que María se negaba a echar en la basura, el garaje que durante décadas albergó su auto, el descampado donde esperé a Laura. La cara destrozada del exfutbolista mirándome con miedo, una mirada que venía cifrada por el fracaso y por la violencia y por la cobardía. Esos recuerdos recientes se mezclaban con lo que había afuera, con la humedad, con el olor a bosta, con los caballos que se alimentaban despacio y engordaban sumisamente bajo la lluvia. No había un límite preciso entre el contenido de mi cabeza y el espacio, y yo miraba, y yo seguía en movimiento, acelerando, hablando solo (Barrientos, 2015: 97).

Sentado en la banca de concreto, rodeado por el olor del romero, el biólogo sintió por fin que todo hervía en el mismo dibujo: las emociones y las ideas, los datos, los recuerdos del tío, un bebé con la cara peluda, la prótesis de una pierna, una virgen abandonada en un nicho con forma de concha, el asesinato de su hermano, un hombre con cabeza de escarabajo, un monocultivo de edificios, la pasiflora, los ojos desorbitados del tío Remus, perdido en el tiempo de zip-a-di-du-da. Todavía no entendía nada, pero la imagen viviente empezaba a cobrar forma. Quizás, pensó el biólogo, quizás es hora de ir a la casa vieja (Cárdenas, 2017: 114).

Esta yuxtaposición de fragmentos, imágenes y tiempos que se atraviesan, sintetiza la articulación que ambas novelas hacen de paisajes narrativos dislocados que, por el modo en que reaparece en varias de las ficciones latinoamericanas del presente, nos resulta

sintomático de un momento concreto. En este, el paisaje integrado, lineal, donde el pasado y el presente conforman un mismo horizonte ha desaparecido para Vitor, que observa ahora los restos de lo que fue, del mismo modo que la revelación o el saber de las muchas incógnitas son imposibles en un contexto, como la Colombia del biólogo, que hace de la impunidad su forma de la experiencia. Tanto la novela de Barrientos como la de Cárdenas regresan a casa, al origen, para dar cuenta de una experiencia del tiempo distinta que imposibilita mantenerse a una distancia que garantice la ajenidad. En ella, ya no hay paraísos originales a los que volver y el futuro al que los modelos político-económicos dan la bienvenida, más que deseable, emerge en forma de caricatura grotesca. Si el régimen narrativo, como observábamos en la novela de Cárdenas, da cuenta de la lógica de la realidad que pretende representar, la linealidad no parece ser operativa para narrar unas sociedades que, pese a la homogeneidad que pretende legitimar la modernidad internacional, bien se podrían definir como «abigarradas». Dejando de lado las implicaciones y debates que este término de René Zavaleta<sup>94</sup> ha suscitado a lo largo del tiempo, lo cierto es que aquello a que el crítico refirió como característico de una Bolivia en que convivían formaciones sociales capitalistas con otras pre-capitalistas no dista demasiado de aquello que materializan estas ficciones. Ahí residiría, de hecho, la necesidad de articular las particularidades de aquellos espacios que, de un modo u otro, no poseen las mismas posibilidades enunciativas, representacionales, en el discurso de la globalización del que efectivamente forman parte y en el que indudablemente se encuentran inmersas.

### **2.3. Los impulsos épicos del regreso: volver para hacer la revolución. *Los revolucionarios lo intentan de nuevo***

«¿Qué te hizo creer que ibas a poder quedarte en San Francisco y no volver a Ecuador?» se pregunta Antonio, el protagonista de *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, la primera novela del ecuatoriano Mauro Javier Cárdenas<sup>95</sup>. Tras recibir la llamada de su amigo de juventud Leopoldo proponiéndole que se postulen juntos a la presidencia de Ecuador, Antonio toma un avión desde San Francisco, donde vive hace años, para intentar realizar ese sueño revolucionario que Leopoldo y él alimentaron desde la

---

<sup>94</sup> El autor desarrolla este concepto, principalmente, en *Lo nacional-popular en Bolivia*.

<sup>95</sup> La novela se publicó originalmente en inglés, con el título *The revolutionaries try again*, en 2016, en el sello editorial Coffee House Press.



adolescencia. En torno a esta trama narrativa confluyen otras proyectadas por la heterogeneidad de voces que conforma la novela: las de las abuelas de estos dos personajes, las de algunos de sus compañeros de colegio, las de Rolando y Eva, dos jóvenes habitantes de una de las zonas marginales de Guayaquil que quieren plasmar su espíritu crítico en un programa de radio, o la de Alma, hermana de Rolando, relatando su viaje migratorio hacia los Estados Unidos. A todas ellas subyacen las problemáticas de un Ecuador que es el de los años noventa pero que refleja, también, la historia de décadas anteriores, en las que se gestó una debacle que trasciende los umbrales del siglo pasado para instalarse, intacta, en el presente. El discurso de la revolución y el tópico del regreso como trayectoria épica y liberadora aparecen, en la novela, bajo un filtro paródico que muestra la improductividad de estos sentidos en el contexto ecuatoriano del cambio de siglo. Si, como afirma Bergson, aquello que se imita de una persona es lo que en ella se ha vuelto automático, que con la imitación se vuelve irrisorio (2011: 26), la «revolución» de Cárdenas consiste en develar los mecanismos de la ideología «revolucionaria» y libertadora que ha sostenido diversos proyectos políticos autoritarios.

Antonio marcha a EE. UU. cuando termina sus estudios en Guayaquil, con la supuesta intención de aprovechar las posibilidades intelectuales y académicas que allá se ofrecen para regresar después a su país natal, plenamente formado y capacitado para enfrentar el proyecto presidencial con su amigo Leopoldo, con el que lograr un cambio real en el Ecuador:

(Antonio llega a Stanford, aprende qué hacer para cambiar el Ecuador, regresa a este mismo punto en la cima de Mapasingue<sup>96</sup> donde, movido por las perpetuas inequidades a su alrededor, decide comprometerse para salvar a su gente (Antonio llega a Harvard, aprende qué hacer para cambiar al Ecuador, se une al Fondo Monetario Internacional, y pontifica sobre lo que hay que hacer para cambiar el Ecuador (Antonio llega a Yale, conoce a una bella estudiante de literatura que adora a Rimbaud, decide que tiene la fuerza de carácter para prescindir de su ropa costosa, aplica a un programa de posgrado de literatura experimental ))) (122).

Esta trayectoria imaginada de lo que podría ser su vida estadounidense refleja muy bien las inclinaciones reales de Antonio que, si supuestamente tienen que ver con las desigualdades de su país y con el modo de erradicarlas, se muestran progresivamente en intereses más materiales y mundanos. En la novela, el fluir de la voz de los personajes se ve interrumpida constantemente por otra voz que puede considerarse desdoblamiento de la propia y que, emergiendo desde el fondo de la conciencia, matizaría, corregiría o

---

<sup>96</sup> Se trata de uno de los barrios más desfavorecidos de Guayaquil, en el que Antonio acudía con su escuela jesuita a catequizar durante su juventud.

guiaría el discurso<sup>97</sup>. Así, la verdadera motivación del viaje de Antonio a los EE. UU. se aprecia en la sentencia «solo quiero una oportunidad en un país distinto a este por favor déjeme en paz, padre Villalba (...)» (211); la voz del que fuese el mentor y referente espiritual de Antonio desde su juventud en el colegio jesuita en que estudió emerge para recordarle las inconsistencias que pretende mantener ocultas con el fin de salvaguardar la versión que se ha conformado de sí mismo como «liberador de las Américas» (39).

Cuando Leopoldo lo llama a San Francisco para preguntarle «¿Has considerado regresar?», Antonio le responde: «Nunca. Estoy ocupado ahogándome en stock options. Money? Paper, yes» (25). La conversación con su amigo abre sin embargo una brecha en su confortable vida estadounidense, que le hace replantearse los verdaderos motivos de su negativa a completar ese plan revolucionario que en algún momento concibió como «irrefutable»:

Y luego un día lo llamó Leopoldo y le dijo regresa al Ecuador, Baba<sup>98</sup>, y a pesar de las abundantes explicaciones que Antonio *se daba a sí mismo* sobre el porqué ya no le interesaba regresar al Ecuador para lanzarse de candidato (si el objetivo de postularse como candidato era simplemente para aumentar los ingresos de la gente –gente que ni siquiera conocemos, Micrófono– entonces no le importaba porque tocar el piano o escribir ficción le resultaba más desafiante y más gratificante en lo personal –pospón la cosa todo lo que tú quieras, Leopoldo le habría replicado, diviértete, aquí te esperamos–), no le especificó a Leopoldo que ya no le interesaba volver al Ecuador, no le explicó nada a Leopoldo más allá de un déjame pensarlo (...) y la semana o semanas después de que Leopoldo lo llamara Antonio se sorprendió y no se sorprendió de que hubiera estado esperando la llamada de Leopoldo aunque no había hablado con él en años (incluso en su lecho de muerte aún estaría esperando la llamada de Leopoldo –sal de la cama, viejo de verga, el momento para sublevarse ha llegado– (33)<sup>99</sup>.

Esos argumentos que Antonio se repite a sí mismo incluyen el descubrimiento, en su emplazamiento estadounidense, de una amplia lista de autores que van desde Borges hasta Cortázar pasando por Virginia Woolf o Scriabin, parte de una vida que ahí se empeña en rendir a lo artístico en un sentido romántico, esto es, concebido como un «llamado transcendental», ineludible. Entendido así, su viaje adquiere un sentido tradicional de búsqueda de un cosmopolitismo que se supone poseedor de patrones culturales más prestigiosos que los del origen. Sin embargo, todo ello se desvela motivado, en realidad, por aspectos de carácter más terrenal:

Bajo ningún motivo le iba a decir a nadie que tal vez la razón por la que no había aplicado a ningún programa de posgrado sobre políticas públicas y no había retornado al Ecuador

---

<sup>97</sup> Como se observará en algunos de los fragmentos, los paréntesis aparecen también a modo de incisos que muestran el discurrir mental de los personajes, siendo su función principal la de corregir o matizar el discurso que estos desarrollan.

<sup>98</sup> «Baba» es el apodo de Antonio, así como Leopoldo es referido también como «Micrófono».

<sup>99</sup> La cursiva es mía.

para lanzarse a la presidencia con Leopoldo después de la universidad era porque no le importaba tener un trabajo aburrido de analista de datos con tal de tener sueldo para comprarse aquella ropa que no podía permitirse cuando creció en Guayaquil) (131)<sup>100</sup>.

La rutina estadounidense de Antonio, que incluye bailes, fiestas, exhibiciones, conciertos, óperas, clases de piano, sesiones de escritura y unos hábitos de consumo que exceden sus posibilidades reales, está orientada a ostentar un emplazamiento social, económico y cultural que realmente no posee. En su afán por orbitar en torno a los centros hegemónicos o de legitimación simbólica, que ya demuestra su orientación artística hacia un canon de claro sesgo occidental, asume esa actitud «autoexotista» que Gerardo Mosquera (2000) percibe en aquellos autores que escogen colmar las expectativas que hacia ellos poseen los núcleos dominantes; así, Antonio relata a sus «supuestos amigos estadounidenses» la historia de cómo la escultura del niño dios de su familia lloró una noche «como otro ejemplo de las pintorescas supersticiones de mi país tercermundista» (65). Antonio encajaría entonces entre esas actitudes de «auto-otrización» que inciden en la perpetuación de determinado *status quo* (Mosquera, 2002: 126), visibilizando hasta el exceso la marginalidad cultural que se torna, de este modo, mercancía (Guasch, 2004: 71): «¿Y no es maravillosamente liberador -se pregunta Antonio- que nadie aquí espere que un ecuatoriano sepa de los posludios de Silvestrov o los cantos de las aves de Messiaen?» (38). Cuando Masha, amiga rusa de Antonio, llega a una fiesta organizada por él, contempla la siguiente escena:

Antonio bailaba de la forma exótica que probablemente pensaba que las estadounidenses esperaban de él, un latinoamericano en San Francisco, aunque su ropa era tan extravagante que parecía más bien una parodia de lo que Antonio pensaba que las estadounidenses esperaban de él (30).

El protagonista de la novela *Los estratos* del colombiano Juan Cárdenas, que analizamos en el capítulo siguiente, relata la leyenda del Diablito de Churupití, que resulta muy operativa para entender la actitud de Antonio: había una vez un diablito muy feo que se vestía muy mal, lo que le valía las burlas de un grupo de negros. Un día, este les respondió: soy yo quien ha inventado el Buen Gusto, y dado que soy malo, os hago querer pareceros a los blancos, «porque vestirse mal es vestirse bien y vestirse bien es vestirse mal» (Cárdenas, 2013: 78). Antonio describe cómo, cursando en Standford, cuando una profesora preguntó sobre cuál era la forma de gobierno más estable, él respondió sin

---

<sup>100</sup> Como puede observarse en este fragmento, este desvelamiento se produce en los marcos del paréntesis, que introduce la otra cara del discurso oficial –la frase que lo precede es «debido a las ropas costosas que le gustaba vestir a Antonio»–.

vacilar, atónito ante las dudas de sus compañeros, «estudiantes caucásicos que algún día intentarían imponer políticas económicas en Latinoamérica» (130), que la dictadura<sup>101</sup>. Ello, junto con su modo de vestir, provocó que se generase y extendiese el rumor de que él era el hijo del dictador de Ecuador, versión que antes que matizar, Antonio se encargó de alimentar, comportándose incluso como tal.

Finalmente, Antonio decide regresar a Ecuador, no tanto por el deseo sincero de poder reconducir el caos que Leopoldo le describe en su país natal sino por creerse ambos «elegidos para cambiar al Ecuador, carajo» (215). Antonio justifica haber heredado esa creencia en el destino de su familia, quienes se consideraban «predestinados como familia a recibir el niño dios», aludiendo a una estatuilla que rota entre las familias del barrio para que la custodien durante un tiempo. Es por ello que, del mismo modo, él ahora «siempre está esperando recibir instrucciones proféticas sobre qué hacer con su vida, cómo podía hacerse menos vulnerable a interpretar su vida a través de señales proféticas tal como había hecho cuando Leopoldo lo llamó y le dijo ya vuelve, Baba (...)» (73). Su regreso responde entonces al deseo de colmar una especie de destino épico en el que el retorno respondería a la necesidad de salvar a los habitantes de Ecuador; no obstante, la voz que emerge al margen de esta versión la desnuda exhibiéndola como lo que es en realidad, mero afán de superioridad:

Sin los desposeídos de su país, sin el sesenta por ciento de los ecuatorianos que viven en perpetua pobreza (...) habría tenido que inventar un nuevo motivo para creerse distinto a los lamparosos de Saks Fifth Avenue en San Francisco, ah no, a diferencia de ustedes, gringos materialistas, yo voy a regresar al Ecuador para ayudar a los desamparados de mi –bella tu bufanda, Baba– (86).

Si a «gringos materialistas» contraponemos la afirmación que en otro momento hace Antonio, «él nunca hubiera regresado al Ecuador sin antes tener una gran cantidad de ropa cara» (71), obtenemos la visión completa y real, de su trayectoria –acentuada en el fragmento anterior por la interrupción de su discurso sobre la salvación de sus compatriotas con la apreciación sobre su bufanda–. La utopía revolucionaria supone, para Antonio, el marco discursivo en el que insertar su discurrir vital, que quiere únicamente encarnar la significación que este es capaz de asignarle: la de héroe libertador que,

---

<sup>101</sup> Antonio matiza que la causa de su contestación respondía a que todas las personas que conocía alababan las políticas de Pinochet y las de León Martín Cordero, trasunto de León Febres-Cordero, presidente de Ecuador desde 1984 hasta 1988, que reunió diversas acusaciones por violación de derechos humanos durante su gobierno, en el que desaparecieron un gran número de personas. Además, reconoce que hasta ese curso que tomó en Standford no había analizado críticamente las consecuencias de estos gobiernos.

efectuando su misión ineludible, cambiará el curso de la historia, erigiéndolo en ídolo nacional. Por ello, cuando se dirige hacia esa voz interna para señalarle «estoy en un avión de regreso, ¿no es suficiente?», esta le responde tajantemente «no» (68), conocedora de que Antonio ocupa, exclusivamente, la retórica de un discurso que en realidad no encarna.

Tras doce años de ausencia, Antonio encuentra su «miserable ciudad natal» exactamente igual que la dejó: «Le da vergüenza sentirse reasegurado de que mientras él ha estado lejos su país se ha mantenido tan atrasado como siempre» (85), aunque reconoce que la afirmación de esta inmovilidad puede deberse a cierto deseo de desechar la nostalgia «que imagina que la mayoría de los emigrantes sienten al regresar a su ciudad natal luego de una larga ausencia» (86). En el primer capítulo de la tercera parte, «ANTONIO Y LOS MANIFESTANTES», se ve cercado por una de las tantas manifestaciones que hasta el momento, sin embargo, sólo había visto por televisión. Antonio acaba de reencontrarse con Leopoldo por primera vez desde su llegada, en una reunión de la que le habían preocupado no tanto los planes que su amigo tenía que exponerle sino «si será capaz de encontrarse con su querido amigo Leopoldo sin menospreciarlo de algún modo —ya regresé del Primer Mundo, chuchumeco— aunque quizás sea demasiado tarde: Antonio ya lleva puesto su terno negro más caro» (114). Su vestimenta es, precisamente, lo que llama la atención de Ernesto Carrión, trabajador de la campaña propagandística presidencial a favor de Cristian Cordero -nieto del actual alcalde de Guayaquil-, al que Antonio había observado metido en un furgón en mitad de la manifestación, y al que el relato cede después la voz para devolver la mirada a Antonio:

Un joven en la vereda también lo está mirando, aunque no está fulminando a Ernesto con la mirada sino que más bien parece estar ¿estudiándolo? El joven lleva un terno negro, vestido como para un empleo bancario o para un funeral en casa de plata, con mocasines tremendamente puntiagudos, muy prácticos para patear poodles. El chófer de la camioneta le contó que Cristian Cordero acababa de contratar un equipo de asesores extranjeros. Que ya están diseminados por toda la ciudad, buscando pistas entre los nativos. No es improbable que el joven del terno negro sea *uno de esos inversores extranjeros* y que se esté preguntando por qué Ernesto está simplemente allí parado en lugar de estar difundiendo la candidatura de Cristian Cordero (189)<sup>102</sup>.

Lo que persigue Antonio es la exhibición de un posicionamiento de clase privilegiado por su identificación con patrones dictados por ese «Primer Mundo», pues «sabía que nadie podría encontrar un terno así en el Ecuador» (132).

---

<sup>102</sup> La cursiva es mía.

El Ecuador al que regresa Antonio puede fecharse en torno al año 1999–2000. Las referencias a los «paquetazos económicos», que recorren toda la novela<sup>103</sup>, resultan sintomáticas de algo más de dos décadas de ajustes convertidos en parte de la cotidianeidad, en medio de una escena política caracterizada por la inestabilidad: desde el retorno de la democracia en 1979 se suceden en el Ecuador trece presidentes, tres de los cuales concluyen su mandato de forma abrupta y forzada. Los ajustes económicos, la miseria, la violencia, la corrupción, el populismo, las desapariciones, la emigración desesperada a EE. UU., campan por el Ecuador de la novela, que es el de los 90:

Las historias familiares de aquellos que tuvieron que partir luego del más reciente paquetazo porque el precio del gas se disparó, el precio de la mantequilla, el precio del arroz, ladrones de mierda, porque por el bien de la economía el presidente interino triplicó el pasaje del transporte urbano, porque el Banco del Progreso cerró sus puertas luego de que sus dueños huyeran con nuestros ahorros (19).

Podemos inferir que el presidente interino al que refiere este fragmento es Fabián Alarcón, que asumió la presidencia en 1997 tras la destitución de Abdalá Bucaram, elegido presidente el año anterior y cesado bajo la alegación de «incapacidad mental» para gobernar –lo que le valdría el apodo de «El Loco»–, tras las protestas que suscitó su gobierno caótico y corrupto. El quiebre del Banco Progreso, que se produjo en 1999 bajo el mandato de Jamil Mahuad –presidente entre 1998 y 2000–, encarna uno de los puntos álgidos de una crisis a que este respondió con unas medidas -congelamiento de depósitos, dolarización, devaluación del sucre- que desembocaron en la toma del Congreso y en su consecuente destitución. La crisis bancaria y monetaria provocó un movimiento migratorio masivo: en 1999 la tasa de flujo migratorio superaba el doble del año anterior, y se incrementó el año 2000 hasta ser calificada de «estampida» (Ramírez Gallegos y Ramírez, 2005). El mensaje del contestador de la abuela de Leopoldo resulta muy esclarecedor de la situación a que muchos ecuatorianos debieron enfrentarse: «No estoy, deje un mensaje, y si no hablan español me importa un pito, por su culpa mismo estoy

---

<sup>103</sup> El término «paquetazo económico» fue empleado desde la década de los noventa para referir al conjunto de ajustes económicos dictados por el gobierno, dada la impronta que poseían en la vida de los habitantes, que veían incrementarse el precio de los servicios básicos, a los que dada la precariedad laboral y la escasez de políticas sociales, poseían cada vez menos acceso. El periodista Carlos Jaramillo lo describe como sigue: «En aquellos tiempos de la larga y oscura noche neoliberal, cuando un gobierno dictaba medidas económicas que afectaban a los ecuatorianos, se las calificaba de “paquetazo” y hasta de “garrotazo al pueblo”» (2015: online). Alma, la hermana de Rolando, relata en un momento el modo en que estos ajustes se imprimen en el ámbito doméstico, familiar: «El presidente interino del Ecuador apareciendo en televisión informando a la nación que se había reunido con las agencias internacionales de crédito y había acordado que era necesario otro paquete de medidas de austeridad el precio de todo se disparó apenas teníamos para comer profe» (315).

aquí así que no voy a aprender su inglés del carajo» (22). El contraste de su respuesta adquiere pleno sentido en la edición original de la novela, en la que aparece, idéntica, precedida por «Leopoldo dials his grandmother» y a la que sigue «Leopoldo's relieved that her answering machine pick up. He would have been embarrassed to talk to her» (Cárdenas, 2018a: 11). Más allá del motivo de la vergüenza de Leopoldo, por el hecho de que trabaje por y para esa oligarquía responsable del exilio de su abuela, nos interesa el modo en que el discurso en inglés es interrumpido por la negación de la anciana a plegarse al lenguaje de ese sistema monetario que suplantó al sucre, en lo que supuso el detonante de la crisis.

Entre las ideas que Rolando y Eva recopilan para una obra de teatro popular que pretende dar cuenta de las problemáticas del momento, se encuentran el desempleo, el subempleo, la privatización, la falta de sustentación, el regreso de El Loco, «el abatido perfil de León Marín Cordero» y «el rumor de que una transnacional estadounidense se estaba asociando con un consorcio local para construir un resort de esquí con nieve artificial en los cerros de Mapasingue –lo que por supuesto significaba derribar lo que actualmente existe allí» (153). Muchas de estas cuestiones plantean las relaciones de Ecuador con el contexto internacional, al que parece apelar metafóricamente Rolando cuando en una emisión de su programa de radio introduce una especie de parábola que concluye con el interrogante: «¿Digamos que todos nos estamos ahogando en el lago y gritamos pidiendo auxilio pero nadie viene por nosotros porque dicen que el perímetro del lago es peligroso? (...) ¿Quién vendría por nosotros si gritáramos para que nos rescaten?» (165). Tras la crisis económica y monetaria a comienzos del 2000, bajo la presidencia de Noboa –que tuvo lugar entre el 2000 y el 2003–, la deuda externa de Ecuador fue reducida a cambio de asumir unas nuevas condiciones que incluían la mayor tasa de interés de toda la deuda latinoamericana; este proceso incluyó un acuerdo con el Fondo Monetario Internacional según el cual Ecuador debía recomprar su deuda con el dinero procedente de los altos precios del petróleo<sup>104</sup>. Todo ello derivó en un «verdadero

---

<sup>104</sup> Antonio –Baba– y Leopoldo –Micrófono–, hablan sobre ello cuando planifican la orientación de su proyecto presidencial:

Micrófono: ¿Y qué hay de la deuda externa?

Mataperol [Facundo, compañero del San Javier, el colegio donde estudiaron]: Hoy no fío / mañana sí

Micrófono: ¿Pagarla después?

Baba: Déjala para después

Micrófono: Solo le hago la bondad de recordarle

Mataperol: ¡Deuda externa! ¿Qué es?

Micrófono: Sesenta por ciento

desangre de recursos» que impidió que el país pudiese atender otros gastos, principalmente de carácter social, para privilegiar el pago de la deuda (Dávalos Guevara, 2004); a ello parece apelar Eva cuando se pregunta: «¿cómo es que tenemos todo este petróleo pero ni siquiera podemos rescatar a la gente sepultada bajo el lodo por los deslizamientos de tierra?» (250). Si Antonio, en un encuentro con Cristian, el nieto de Febres Cordero, candidato a la presidencia, ataca el apoyo de este al FMI, lo cierto es que su proyecto con Leopoldo incluye la privatización de la economía, la electricidad o el agua. Antonio le anuncia a Cristian que se lanzarán a la presidencia cansados de que los mismos ladrones gobiernen este país; ante el diagnóstico del pueblo, «este es un país que tiene sed de agua y sed de justicia» (205), cabe preguntarse entonces si la «revolución» que planean Antonio y Leopoldo sería capaz de colmar estas exigencias o si, pese a lo que implica la asunción de este término, en lo sustancial no se produciría una perpetuación de las dinámicas pasadas.

Leopoldo trabaja como secretario personal de León Martín Cordero, como ya señalamos claro trasunto de León Febres Cordero, que, presidente del país entre 1984 y 1988, en la novela aparece en su etapa de alcalde de Guayaquil, cargo que ostentó desde 1992 hasta 2000. La proclama de su campaña presidencial, «pan, techo y empleo», se cimentaba en una retórica populista que la postulaba como única alternativa posible en un momento de fuerte descontento popular ante las medidas de ajuste aplicadas por su predecesor, Osvaldo Hurtado, entre 1982 y 1983. Este eslogan reaparece constantemente en la novela como una especie de estribillo que ahonda en el contraste con una realidad carente de los tres elementos que lo componen. La etapa de Febres Cordero como presidente supuso el giro definitivo del país hacia una política económica de signo neoliberal, de un gobierno con perfiles tecnocráticos y empresariales avalados por la figura de este «mini Reagan», apelativo que en la novela se reitera para referir a la amistad que Cordero mantuvo con el presidente estadounidense<sup>105</sup>. Si, como señala Montúfar (2000), la gramática populista que articuló el discurso de Febres Cordero se basaba en la oposición entre pueblo y fuerzas externas a él, ajenas entonces a sus intereses, tales como las oligarquías, en la novela varios personajes refieren a Cordero como «el más grande oligarca de todos» (18, 189), develando la matriz exclusivamente retórica que sostuvo su

---

Coro: Chanfle (120-121).

<sup>105</sup> El padre Villalba relata a Rolando en un momento cómo «—en Guatemala nuestros enemigos recibieron un suministro ilimitado de armas estadounidenses que arrasaron pueblos montañas niños —en Chile nuestros enemigos recibieron suficientes fondos estadounidenses para sabotear la economía y bombardear La Moneda —si empiezas a creer que no son el enemigo ya estás muerto» (269).



programa. Este supuso, para Montúfar, una «estatización del neoliberalismo» (2000: 13), en el sentido en que, bajo una red institucionalizada de clientelismo, violación de los derechos humanos, identificación de economía y sociedad, corporativismo, etcétera, se produjo un «proceso de desliberalización del sistema democrático» (Ibídem: 142)<sup>106</sup>. La orientación neoliberal que se mantendría en los gobiernos sucesivos de toda la década, alcanzando dimensiones catastróficas en los albores del nuevo siglo con la dolarización de la economía decretada en enero de 2000, avanza de un modo que deja al descubierto la fragilidad de unas instituciones que pierden credibilidad al exhibirse inconsistentes en la aplicación de los programas macroeconómicos, autoritarias, corruptas e incommunicadas con la mayoría de la población, ante cuyas debilidades como la pobreza, el desempleo, los desastres naturales, etcétera se muestra indolente (Naranjo Chiriboga, 2004).

Este descrédito se encuentra motivado, entre otras cosas, por una corrupción que se institucionaliza convirtiéndose en implícita al quehacer político. Bajo el amparo de un discurso populista que atentaba contra la clase política tradicional y apelaba a sujetos históricamente marginales (Paltán, 2005) –a los que la visión oligarca de Febres Cordero traduce como «pipones», «prostitutas y drogadictos» (46), «chusma» (62)–, El Loco funda el Partido Rodolsista Ecuatoriano, «un dizque partido populista que prometía vivienda gratuita para los pobres pero que en vez de eso contrabandeaban millones fuera del país en sacos de café» (233), uno de los varios procesos que lo empujaron al exilio en Panamá. Tanto Leopoldo como Antonio «tenían padres que de la noche a la mañana parecieron tener suficiente plata para todo, creando para sus hijos la ilusión de que amasar una fortuna era fácil» (215), dejándoles como legado una lógica de la falsificación que ellos mismos asumirán y reproducirán:

Y a pesar del origen dudoso de esos fondos, la aparición repentina de esos fondos se había sentido como lo correcto que debía pasarles a sus familias (otro de esos temas del que Antonio nunca hablaría, por supuesto –tú tampoco lo harías, Micrófono– eso es lo correcto, Baba–) (215).

Antonio reconoce que fue despedido de su primer trabajo por falsificar recibos, así como la voz de un compañero de colegio se encargará de recordar cómo la victoria de Leopoldo y Antonio en el concurso nacional «Quien Sabe Sabe» fue un fraude que descartó de la competición a un grupo de «huérfanas pobres y sucias» (237), que encarnaban ese grupo social de cuyos derechos se autoerigen, en su proyecto presidencial, como voceros.

---

<sup>106</sup> El autor señala cómo en Bolivia sucedió algo similar bajo el gobierno de Paz Estenssoro, al que referíamos en el apartado anterior, al verse el estado democrático amenazado por la aplicación de medidas se signo neoliberal.

Normalizada, institucionalizada, asumida y perpetuada, la corrupción se transmite de generación en generación —«el padre de Leopoldo como el padre de Antonio como el padre de Stephan como el padre de Nelson como el padre de Carlos como el padre de Eduardo habían malversado fondos y huido del país» (63)—, al igual que los modelos que gestaron la situación crítica del país: así, el «Pan, techo y empleo» de Febres Cordero es asumido por su nieto Cristian Cordero en su campaña presidencial. Las promesas de Febres Cordero y El Loco no difieren tanto entre sí, del mismo modo que tampoco lo hacen las del presidente Nebot; la única diferencia entre todos ellos reside en el público al que dirigen su reconocida «actuación», elocuente de la normalización de una política tornada espectáculo: así, el apoyo popular masivo hacia El Loco radica en que el pueblo sabe que «la actuación de El Loco está coreografiada para ellos a diferencia de la actuación de alguien como Nebot que les promete las mismas cosas gratuitas pero la gente se da cuenta de que no está actuando para ellos sino para sus secuaces del Banco del Progreso» (266).

Cuando Leopoldo llama a Antonio para proponerle la puesta en marcha de su proyecto presidencial, dado lo «propicio» de un panorama caótico, le describe la situación del siguiente modo:

- Hay protestas en todo el país.
- ¿De nuevo?
- La indignación de la gente ya llegó al tope (25).

El «¿de nuevo?» de Antonio responde a ese eterno retorno que hace de las medidas de ajuste aplicadas durante las décadas de los 80 y los 90 y de las reivindicaciones con que la población responde a ellas una realidad «pro cíclica» (Naranjo Chiriboga, 2004). En el paseo por su reencontrada ciudad natal en que se topa con esa manifestación a que referíamos, Antonio se sorprende por la tranquilidad de ese señor que, «leyendo indiferente el periódico» en el interior del furgón que anuncia la candidatura de Cristian Cordero, parece ajeno a lo que sucede afuera, «como si estuviera acostumbrado a estos manifestantes, al igual que los choferes experimentados se acostumbran a las ovejas en las carreteras rurales» (185). El «tope», por su parte, bien podría aludir también al descontento que siguió al período de triunfalismo del «boom petrolero», que finalizado en 1982 inauguró una etapa de «paquetazos» bajo la presidencia de Hurtado, así como al movimiento social que impulsó la destitución de Bucaram en 1997 o a la caída de Lucio

Gutiérrez en 2005 tras lo que se conoció como la «rebelión de los forajidos»<sup>107</sup>. Calificativo que el propio presidente Gutiérrez había usado para referirse a sus opositores, este fue readoptado como símbolo por aquellos que se levantaron contra su gobierno, cuya legitimidad, horadada por el nepotismo y la corrupción, quedó totalmente desmantelada con el acuerdo que estableció con el Partido Rodolsista, que garantizaba al expresidente «exiliado» Bucaram la impunidad que le permitía su regreso a Ecuador (Pazmiño, 2005). Si las referencias de la novela sitúan los hechos en el cambio de siglo - Febres Cordero deja la alcaldía de Guayaquil en 2000, y en el momento en el que Leopoldo propone regresar a Antonio todavía trabaja como secretario de Cordero-, estas parecen emplazarse, por momentos, en otros tiempos. Así, hacia el final de la novela sucede aquello que viene anunciándose en forma amenazante, el retorno de El Loco, entre el temor de algunos y el éxtasis de otros:

- El Loco acaba de aterrizar en el Guasmo.
- ¿Otra vez?
- Pero él no puede entrar al Ecuador
- ¿Otra vez?
- Lo van a dejar lanzarse a la presidencia. El presidente interino anunciará mañana que por el bien de la nación se adelantarán las elecciones (242).

La escena del regreso de Bucaram es referida en la novela en varias ocasiones, de forma paralela a los distintos retornos que este hizo a Ecuador entre 1987 y 2005<sup>108</sup>. Ello genera cierta confusión temporal que instala la pregunta de si, en el presente de la novela, El Loco ya regresó o si, por el contrario, estamos asistiendo a su regreso. Los tiempos, como las voces, se yuxtaponen de un modo caótico que conforma el marco de una realidad abigarrada que hace de la crisis su tiempo natural, el de un eterno retorno que trae de vuelta, constantemente, los mismos males: «Nunca hemos creído que (...) haya chance de que no moriremos en la miseria tal como nacimos en la miseria» (252). El «cuento» que el pueblo parece estar tan cansado como acostumbrado de escuchar es ese que refiere la abuela de Leopoldo: «¿Te acuerdas de nuestro cuento de la nada? Nada sale de nada porque nada es nada y nada tiene que ver con algo porque la nada no es algo es nada y así seguía ese cuento nuestro de la nada sin fin» (205).

---

<sup>107</sup> Felipe Burbano señala cómo la destitución de Bucaram y la de Mahuad, pese a las particularidades de cada una de ellas, se asimilan en la «política de las calles» que las caracterizó, esto es, en las movilizaciones que las precedieron y que lograron trascender el orden constitucional para legitimar los relevos presidenciales (2005: 21).

<sup>108</sup> Abdalá Bucaram regresó recientemente a Ecuador el 16 de junio de 2017 tras la prescripción de sus delitos, tiempo que sin embargo ya excede el de la publicación de la primera edición de la novela de Cárdenas.

«Somos el futuro de Ecuador» es el lema que Antonio y Leopoldo asignan a su proyecto revolucionario. Ahora bien, ¿qué futuro es posible en el contexto que venimos describiendo? ¿es siquiera posible, de hecho, concebirlo, imaginarlo? Resulta sintomático cómo los proyectos políticos de signo celebratorio recurren, en este momento histórico, a una idea de futuro que, sostenida en el modelo de modernidad internacional, se presenta como única alternativa. En este eslogan, así como en el «Bienvenidos al futuro» del presidente colombiano Gaviria al que hemos aludido anteriormente, el futuro encarna un estadio deseable, condición que en contextos de ajustes estructurales supone su legitimación. Si el «pan, techo y empleo» de Febres Cordero promete a la población aquello de que carece bajo el amparo de una retórica populista, el lema de Antonio y Leopoldo activa las mismas dinámicas, usando la «revolución» como mero marco discursivo de una ideología dogmática que reproducirá en lo sustancial los mismos ciclos que ya activaron en su momento los proyectos neoliberales de los noventa. La novela de Cárdenas se encuentra muy referenciada históricamente, trazando en detalle el cambio de siglo ecuatoriano. Ahora bien, este recurso trasciende lo circunstancial para mostrar las lógicas que subyacen a un sistema democrático que inicia su desintegración en este momento. Más que un hecho concreto, lo que impide que se pueda llevar a cabo una «revolución», tanto en el sentido en que la conciben Antonio y Leopoldo como en el que lo hace Rolando, es precisamente la descomposición de un Estado que perpetúa las mismas dinámicas de corrupción, nepotismo, clientelismo y un largo etcétera que deja a la población desposeída.

Cárdenas plantea y parodia, mediante el regreso de Antonio, la necesidad de volver a los discursos celebratorios que sustentaron el cambio de siglo desde otros marcos interpretativos y críticos que permitan exhibirlos despojados de retórica alguna. El recurso de Cárdenas a yuxtaponer tiempos y lógicas del pasado y el presente responde a la necesidad de reinterpretar, desde las herramientas críticas del presente, las derivas de un estado nacional que parece haber entrado en una dinámica del bucle. Afirma Berardi (2014) que en el presente lo que concluye no es tanto el futuro en sí como la capacidad que poseemos de imaginarlo: «Para ella el sentido de hablar es simplemente para pasar el tiempo hasta que nos toque pudrirnos bajo tierra» (248), matiza esa otra voz desdoblada en este caso en el fluir mental de Eva. Esas sombras de «un pasado de barbarie y miseria que creíamos enterrado» (Berardi, 2014: 29), que son lo único que alcanza a verse en esta experiencia del futuro, son en la novela la corrupción, el populismo, las desapariciones, los desastres naturales, el regreso de El Loco, la indignación, las protestas, el

autoritarismo: «Durante años ahora habitando en el presente lo que sabe que imaginará en el futuro» (251), afirma de nuevo Eva. Aníbal Quijano (1988) señala el paso de la modernidad en sentido original a la modernización con la legitimación de la razón instrumental<sup>109</sup>; ello determinó, matiza el crítico, que en América Latina se estableciese la quimera de una modernidad posible sin revolución, idea que en la novela sólo parece rechazar Rolando, para el que «nada cambia sin violencia» (155). Para Berardi esta transición habría amparado, precisamente, la perdurabilidad del militarismo y autoritarismo que ha imperado en el continente, pues como le recuerda Eva a Rolando: «No Rolando nadie quiere el apocalipsis aquí nadie quiere cataclismos o levantamientos deja a la gente en paz» (146). La experiencia del tiempo que la novela articula, en que el futuro se desdibuja ante la falta de alternativa real a la pobreza, la injusticia, acentúa así la imposibilidad de una revolución descartada de su sentido liberador originario por los marcos de una racionalidad que son los mismos que legitimaron los modelos autoritarios de décadas pasadas.

La utopía revolucionaria de Rolando, caracterizada por el deseo de un apocalipsis que permita a su pueblo enfrentar verdaderamente las injusticias, en la línea de ese sentido originario y liberador de la modernidad empujado por la revolución, se gesta en la Universidad Estatal, donde él estudió, uno de los focos principales de tal ideario:

Donde por la entrada todavía sale humo de una rueda de tractor – donde en las calles parece como si décadas atrás unos camiones hubieran arrojado las pertenencias de un pueblo y nadie se hubiera molestado siquiera en retirar el triciclo retorcido (...), las piedras por todas partes (...) – los folletos pegados a ladrillos agrietados – y en su más amplio sentido la rebelión va mucho más allá del resentimiento – los botes de gas lacrimógeno vacíos – las piedras por todas partes – Yankees Go Home – el olor a gas lacrimógeno (161).

En la Universidad de Guayaquil se reunieron los estudiantes que fundaron, en los años cuarenta, la Federación de Estudiantes Universitarios del Ecuador (FEUE), que en décadas como los 60, fue el eje central de la lucha por el retorno a la democracia, la nacionalización del petróleo, la expulsión de determinadas transnacionales o por el rechazo a la firma del TLC con EE. UU. (González Vargas y Medina Torres, 2017: 41). El sentido de la lucha revolucionaria en ese momento resulta, sin embargo, en el presente, anacrónico, improductivo: «Su apocalipsis ecuatoriano no solo le recuerda a los discursos

---

<sup>109</sup> Afirma Quijano: «Una racionalidad despojada de toda conexión con las promesas primigenias de la modernidad, ya del todo poseída únicamente de las urgencias del capital, de la productividad, de la eficacia de los medios para fines impuestos por el capital y por el imperio. En definitiva como mero instrumento del poder» (1998: 18).

que ha estado ensayando desde el primer año en el San Javier sino también a El Exorcista» (144-45), reconoce el propio Rolando. El significante «revolucionarios» con que el título de la novela alude a Leopoldo y a Antonio, pero también a Eva y Rolando, se ve desprovisto en ambos casos de los valores que posee en su evocación de un contexto ideológico-histórico concreto desmantelado por la experiencia que se impuso con lo que se dio en llamar la caída de los grandes relatos<sup>110</sup>. Las coyunturas del Ecuador que describe la novela descartan la posibilidad de un viraje real que torna a la revolución, entendida en los sentidos otorgados por los personajes, utopía. Cuando Leopoldo le propone por teléfono a Antonio que regrese para poner en marcha su proyecto sucede lo siguiente:

- Aun así con una buena estrategia alguien podría...
- Juana, se acabaron los huevos
- Creo que las líneas se cruzaron, Leo. Típico de nuestro país de...
- ....alguien nuevo podría barrer en las elecciones y cambiar las cosas en serio.
- Juana, te di suficiente cambio para los huevos (25).

El modo en que la utopía revolucionaria se ve interrumpida, literalmente, por la realidad, canal de las necesidades de unas voces desoídas, resulta elocuente de los planteamientos de Cárdenas: el regreso al país natal para trasplantar los modelos de racionalidad aprendidos y asumidos como válidos en los considerados centros dominantes no sólo resulta inviable sino anacrónico. El lenguaje, en la edición original de la novela, ejemplifica muy bien la posición que articula el imaginario del ecuatoriano y cuya mejor expresión sea quizá la de la abuela de Leopoldo en el mensaje de su contestador automático, en el que no se excusaba de usar el español en un país al que había tenido que huir como consecuencia de la intervención de EE. UU. en su lugar de origen. Los fragmentos en español que emergen en la edición original de la novela en inglés desubican al lector de esta lengua, pudiendo negarle, incluso, su comprensión si no posee conocimientos de un español que, además, es fiel al Ecuador del que emerge. Así, como afirma el escritor boliviano Edmundo Paz Soldán (2016), Mauro Javier Cárdenas devolvería a los Estados Unidos, por vías de su propia lengua, la intervención que, en su país, como en el resto de América Latina, este ha emprendido recurrentemente.

La portada de la primera edición de la novela muestra un texto plagado de correcciones y anotaciones en los márgenes, en alusión a uno de sus núcleos

---

<sup>110</sup> Aquello que las diferenciaría sería que mientras Antonio y Leopoldo intentan una revolución «desde arriba», Rolando y Eva la plantean «desde abajo», partiendo del pueblo como actor principal, aspecto que si el abogado y el economista promulgan en su discurso no es efectivo en realidad.

fundamentales: el de Antonio, en San Francisco, escribiendo y corrigiendo un manuscrito en que relata los recuerdos de su infancia en Ecuador, los mismos que leemos en ocasiones como si nos estuviésemos asomando a tal escrito. En él resulta central el relato de la noche en que, tras el regreso de su padre a la iglesia tras veintiún años de ausencia, la estatuilla del niño Jesús de la familia comenzó a llorar, lo que determina que cuando la amiga rusa de Antonio, Masha, lea su manuscrito lo etiquete como «ficción extremadamente convencional sobre un niño Jesús milagroso que llora por la corrupción del padre del narrador» (40). El propio proceso de escritura queda explicitado en la novela, y Antonio explica cómo la narración de su impulso de convertirse en cura jesuita, que incluyó en un principio en su novela, había sido una excusa para poder «sostener (...) el tipo de ficción que *rapsodiaría* sobre el voluntariado que hizo con Leopoldo (...) y exaltaría el catequismo que le hicieron a los pobres de Mapasingue» (31)<sup>111</sup>. Luego explica cómo finalmente descartó este episodio, consciente de la dramatización y convencionalidad en que resultaría el uso de estos moldes narrativos. La llamada de Leopoldo en mitad del proceso de escritura provoca un viraje en la misma y, así, Antonio prueba ahora a relatar su vida en San Francisco,

Con la esperanza de que al escribir sobre la vida que había elegido en San Francisco pudiera contradecir su impulso de regresar al Ecuador, un impulso que él sabía que no era prudente perseguir fuera de su imaginación y que ha sido ampliamente registrado en la historia de la literatura como una idea terrible -solo porque nací en un país de pobres no significa que estoy obligado a regresar, ¿verdad? Puedo convertirme en otra cosa: ¿por qué no un pianista? (36)

En la ficción que escribe desde San Francisco, Antonio retorna a sus días en Ecuador; ahora bien, lo hace desde unos moldes narrativos que lo convierten en «libertador de las Américas», en héroe que tras años de exilio voluntario motivados por el deseo de prepararse para aquello a que fue llamado, vuelve a redimir a su pueblo de las injusticias y abusos a que ha sido sometido durante décadas. La articulación de una ficción que «rapsodie» sus hazañas heroicas se encuentra motivada por ese sentido profético «heredado» que lo hace autoconcebirse como pieza de un engranaje mayor y que torna a sus acciones parte de un destino inexcusable, que sólo existe sin embargo en los marcos de esa «autobiografía» ficticia. Los impulsos constantes que posee de regresar radican en haberse autoerigido en parte de este orden o sentido mayor que es el de esos «Ulises» destinados a volver a su patria, registrados por la historia de la literatura. De ahí

---

<sup>111</sup> La cursiva es mía.

que, ya de vuelta en San Francisco tras su fracaso presidencial, Antonio reconozca por fin que su afán por revivir su pasado ecuatoriano responde a que es «ahí es donde todavía existe, donde encuentra consuelo pese al contenido desalentador» (294). Si Antonio justifica su negativa inicial a regresar al Ecuador en el rechazo a reafirmar la subalternidad, esa que implicaría la obligatoriedad del retorno sólo por pertenecer a un país pobre, lo cierto es que ya hemos comprobado cómo son los pobres, precisamente, los que sostienen el sentido épico que otorga a su proyecto vital. Esto es, lo que lo diferencia de los demás, de aquellos que denominaba «gringos materialistas», es la posibilidad de regresar a un origen caracterizado por la carencia; lo heroico resultaría de decidir dejar atrás el centro hegemónico y prestigioso al que se ha partido para, supuestamente, redimir a ese «sesenta por ciento de los ecuatorianos que viven en perpetua pobreza» (86). Y es precisamente en la incoherencia que entre lo retórico y lo real se produce, en el desvelamiento de unos valores que, como el consumismo y el individualismo, se encuentran bien anclados en lo mundano, donde reside el efecto paródico que reduce este intento revolucionario a mero artificio condenado al fracaso.

Cárdenas enfrenta, con el imaginario que construye en su novela, la desarticulación de una experiencia migrante concreta: aquella que, gestada en la década de los noventa por visiones acordes con un cosmopolitismo global deseable, erigió a los patrones internacionales en privilegiados. Esto es, con la experiencia migrante de Antonio, Cárdenas explicita diversas zonas de significación excluidas tradicionalmente de la representación en discursos celebratorios de las migraciones contemporáneas. El modo en que Antonio concibe el regreso, producto de esos discursos épicos que inciden en la subalternidad, choca con el retorno real a un Ecuador cuyas circunstancias lo vuelven anacrónico, obsoleto y ridículo. Pese a que la trayectoria de Antonio lo dirige hacia centros hegemónicos, el papel que allí desempeña resulta irrisorio, en tanto se inserta en ese destino del modo en que, presupone, debe insertare, haciendo de lo exótico un valor de cambio que perpetúa determinadas lógicas de dominación que, desde luego, no encajan con los valores y lógicas de internacionalización en que pretende insertarse. La novela de Cárdenas articula en torno al regreso una reflexión que se torna metafictional, en cuanto analiza las implicaciones que posee perpetuar cierta versión de este: continuar asignando al retorno valores exclusivamente épicos incide en lo subalterno, legitimándolo. Esto es, volver con el único fin de salvar al pueblo resulta irrisorio en un marco histórico como el que presenta el Ecuador al que retorna Antonio, del mismo modo que concebir esta liberación sólo desde marcos ideológicos ajenos, considerados por ello privilegiados. Es



en estos sentidos que la novela se articula en torno al vínculo entre representación y realidad: el modo en que se representa el regreso posee unas implicaciones reales que son las que pretende activar Antonio subiéndose a un avión de vuelta a su país.

Tras reconocer que escribir sobre su pasado ecuatoriano tiene que ver con que «ahí es donde todavía existe», y teniendo en cuenta que la afirmación de Faulkner sobre la desaparición del pasado, «inmensa pradera que el invierno nunca toca», concluye Antonio:

Al menos puede intentar reinterpretar aquellos años para que no sea tan susceptible de irse con cualquier caravana de cambio que le recuerde la intensidad que sintió en aquellos años, no, olvídate de reinterpretaciones, Baba, cúbrete de comodidades y nunca tendrás que volver a marcharte de San Francisco (294).

Reinterpretar el pasado, que «no es un camino que disminuye» sino esa pradera inmutable, se hace así obligatorio, recorriendo críticamente esos años en los que se gestó el caos que devino en el cambio de siglo, como en tantos otros momentos, con el ascenso del Ecuador a esa caravana del progreso que pasó ante sus ojos. En estas conclusiones que permite la novela de Cárdenas se explicitan las cuestiones que ya hemos desarrollado en el apartado precedente y en la que estas propuestas se hermanan: en la exigencia de reinterpretar, fuera de los marcos retóricos en que fueron producidos, esos relatos que impulsan a hacerse partícipe de ellos de un modo que apela a una épica ya anacrónica. La novela de Mauro Javier Cárdenas no sólo formula el regreso, sino que, además, despliega una reflexión sobre el modo en que este se inscribe en una tradición literaria que, como venimos señalando, posee una emergencia sintomática de la ficción latinoamericana del presente. El trasfondo que conforma la novela trasciende en muchas ocasiones lo meramente referencial articulando reflexiones que apuntan hacia cuestiones centrales en un momento en que, como el del cambio de siglo en que se emplaza la novela, el debate de lo mundial reaparece con fuerza.

#### 2.4. Otras experiencias migrantes en tiempos de globalización: «La noche antes de la primera entrevista de Alma para Voice of Witness» y *Señales que precederán al fin del mundo*

*Cuando volvió todo a empezar, la verdad, sí me puse a llorar... yo tengo dos hijos, estaba haciendo el viaje porque no tengo dinero... porque no tengo oportunidades... por eso estaba haciendo el viaje... y Dios me estaba haciendo a mí esto...lo odié y odié a mis padres y a la tierra.*

Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas*

Una de las líneas narrativas que desarrolla la novela de Cárdenas es la que tiene por eje el viaje de la hermana de Rolando, Alma, hacia los EE. UU., en un deseo por alcanzar la frontera de esa «tierra de las oportunidades» que le han sido negadas en su Ecuador natal. En San Francisco, donde finalmente logra llegar Alma, su historia se cruzará con la de Antonio, quien ahora -ya de vuelta de su aventura presidencial- imparte clases de inglés a inmigrantes entre las que se encuentra, precisamente, Alma. La emergencia de la voz de esta joven es la que conforma el último capítulo de la novela, que tiene por título «LA NOCHE ANTES DE LA PRIMERA ENTREVISTA DE ALMA PARA VOICE OF WITNESS», programa televisivo estadounidense en que aquellos que han sido víctimas de alguna violación de los derechos humanos dan sus testimonios para ser después recopilados en un libro.

Locane (2016) señala cómo el sujeto migrante se ha erigido en objeto de estudio fundamental de los estudios culturales en el marco de las problemáticas posnacionales y posmodernas. El crítico apunta a la exhibición que autores como Arjun Appadurai o Walter Mignolo hacen de su estatuto de sujetos migrantes, determinado además por el distintivo étnico que ambos poseen, y que marca su posicionamiento en la articulación de sus discursos críticos. Si Locane no desestima la asunción de un estatuto que efectivamente les corresponde, matiza la distancia que, no obstante, los separa de un gran número de sujetos migrantes que, carentes del posicionamiento social que los autores sí poseen en cuanto académicos universitarios, desarrollan experiencias de migración totalmente ajenas en muchos aspectos a las suyas:

En el contexto de una realidad histórica que indudablemente auspicia traslados acelerados de información, recursos y personas, habría subjetividades «globales», insertas en la dinámica de movimiento e intercambio mundial, y subjetividades «varadas» en el espacio local, con escasa capacidad de traslado y de acceso a información socialmente relevante

en un marco en el que las culturas desterritorializadas dan la tónica. Ambas constituirían, en términos por supuesto muy esquemáticos, dos grandes categorías signadas por una diferencia de «clase» posmoderna y posnacional (2016: 18).

Cuando en una entrevista preguntaban al escritor mexicano Yuri Herrera, profesor en la Universidad de Nueva Orleans, sobre cómo se definía como migrante, este respondía: «Soy un migrante privilegiado, alguien que no ha tenido que cruzar la frontera con las balas rozándole las orejas» (en Cortés Koloffon, 2013: online). Tras afirmar que «la migración es la gran experiencia de nuestro tiempo», Herrera matizaba que «las personas a quienes he conocido como migrante cuestionan sus certezas, han tenido que enfrentar sus nuevas realidades y adaptarse a ellas» (Ibídem). Las declaraciones del mexicano nos resultan esclarecedoras de aquello que ya señalaba Locane: que, al margen de los relatos dominantes, existen otras muchas experiencias de migración que cuestionan los valores tradicionalmente otorgados a los desplazamientos contemporáneos. Para desarrollar el análisis de representaciones literarias de espacios locales urbanos, parte de lo que llama «periferia de la ciudad global», porque descarta que en estos contextos de migración transnacional «las diferencias (...) hayan quedado disueltas en la nebulosa de un “tercer espacio” o “zona de tránsito”» (2016: 20), como lectura privilegiada en lo que respecta a los desplazamientos del presente. Los planteamientos de Locane nos parecen fundamentales en tanto nuestro trabajo busca también dar cuenta de imaginarios locales que cuestionan de algún modo determinados discursos sobre la experiencia histórica del presente que, gestados en la pasada década de los noventa, descartan subjetividades que no encarnan los valores que ellos propugnan; si incidimos en ello en este momento es porque tanto la línea narrativa que protagoniza Alma de *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* como la novela *Señales que precederán al fin del mundo* del mencionado Yuri Herrera materializan experiencias de migración transnacional que desdican esas lecturas privilegiadas que mencionaba Locane.

Las subjetividades migrantes de Antonio y de Alma difieren en cuanto si Antonio sí puede participar en las redes y dinámicas de signo internacional, Alma es desplazada a los espacios de la ilegalidad<sup>112</sup>. Antonio entra a EE. UU. por avión, haciendo uso de la herramienta por excelencia en los desplazamientos de esa experiencia de desterritorialización referida por Locane; Alma, sin embargo, atraviesa la frontera de

---

<sup>112</sup> Alma convive, en EE. UU., con un grupo de inmigrante ilegales como ella. En un determinado momento del capítulo se narra cómo algunas de sus amigas son detenidas y deportadas, tras haber sido descubiertas por un inspector de migraciones.

clandestinamente. Tras el regreso de Antonio y el despliegue de las problemáticas que desde su subjetividad migrante se producen, el último capítulo de la novela cede la voz a Alma, quien, si habla desde la misma ciudad -San Francisco-, desde el mismo país -EE. UU.- que Antonio, no lo hace desde el mismo lugar de enunciación. Alma relata cómo, en la realidad estadounidense que ahora la rodea, sólo puede materializar su experiencia migrante, de forma oficial, en el programa «Voice of Witness»: «No voy a contarle nada profe todos esos ejemplares de ese libro de entrevistas con fragmentos terribles de mi vida que no es mi vida en librerías por todo Estados Unidos difuminándose quizás no sea tan malo / hemos entregado todo de ti ya no queda nada más Alma» (312). La experiencia de lo transfronterizo es tornada mercancía, exigida de convencionalismos narrativos que garanticen su inclusión discursiva en el campo de lo literario: «compartan sus terribles experiencias conmigo él no dijo terribles experiencias solo dijo historias / experiencias / vidas / por supuesto que se refería a terribles experiencias nadie quiere leer un libro de experiencias maravillosas de inmigrantes» (300). La resistencia de Alma a contar desde ahí tiene que ver con cierta épica con la que no se identifica y que sería precisamente, como hemos apuntado, aquella que alimentara los deseos supuestamente justicieros de Antonio: «Qué sentido tiene contarle nada a nadie profe / vengan a escuchar la extraordinaria historia de Alma Albán Cienfuegos que finge resistir hasta el fin / The End/ uff tu historia nos hizo sentir mejor muchas gracias por fingir que estás bien para nosotros» (303). Frente a ello, Alma, reivindica una experiencia transfronteriza que incide, más que en el drama, en la valentía y autonomía de su decisión de dejar Guayaquil para embarcarse en el que ya sabía sería un tránsito difícil, en un reclamo por la no reductibilidad de su experiencia a los tradicionales marcos narrativos e ideológicos. Este capítulo de la novela construye el relato completo, auténtico y propio de Alma, que excede los límites de ese marco televisivo-narrativo del programa para exhibir, precisamente, su condición de sujeto no participante de lo transnacional sino desgarrado por su lógica. En el relato de Alma los fragmentos de su infancia se superponen con los de su presente estadounidense y con aquellos de su viaje por la frontera, trazando un paisaje en que la realidad encuentra expresión en la propia forma del discurso, que es uno solo, sin pausa, desde el comienzo hasta el final del capítulo y en el que los únicos respiros son los otorgados por las barras que se tornan «fronteras»:

Como si aquel momento no me hubiera llevado a dejar Guayaquil / Guatemala / México / El Paso» (312).

dijo Estela rápido cambiemos yo seré el público tú serás el gato Rolando / otra vez / aquí tiene querida aquí estamos / (...) / ganamos metí dos goles papá (309).

el mesero que no había almidonado su guayabera disculpándose no le haga caso es un veterano del derrocamiento de Somoza / aquí tiene querida / aquí estamos / en las montañas en un campamento de Guatemala evitando a los hombres de nuestro grupo (303).

En este fluir discursivo en que se yuxtaponen los escenarios, los tiempos, las voces, las perspectivas, los relatos, resuenan varias sentencias que se reiteran como si de estribillos se tratasen: el «Alma corazón» que le dirige siempre su padre, el «gente en tránsito como yo» o el «cómo puede ser un ser humano hacerle eso a otro ser humano a niños», que constituyen una síntesis de la verdadera experiencia migrante de que da cuenta Alma. Esta línea narrativa de la novela de Cárdenas no sólo materializa, en el encuentro que se da entre Antonio y Alma, esa diferencia de clase de que hablaba Locane, lo que distancia sus subjetividades migrantes en el marco de un contexto posnacional, sino que, además, pone el foco sobre la representación de estas. Esto es, la alusión al programa estadounidense y su versión narrativa como espacio reservado a la materialización de lo transfronterizo, enfrentado al relato que al margen de ello hace Alma de su verdadera y compleja experiencia, evidencia el modo en que los valores dominantes asignados a los intercambios mundiales desdibujan aquellos otros que muestran los aspectos más problemáticos de ese «tercer espacio».

En este punto la novela de Mauro Javier Cárdenas tiende hilos con algunos de los planteamientos que el mexicano Yuri Herrera hace en su novela *Señales que precederán al fin del mundo*. Makina, la protagonista, parte desde su pueblo mexicano hacia EE. UU. para buscar a su hermano, del que no tienen noticias hace tiempo, en un viaje que implica un cruce de fronteras similar al que hace Alma. El viaje de Makina adopta una forma singular: los nueve capítulos de la novela se corresponden con los nueve infiernos o niveles que según la mitología azteca el difunto debe recorrer y superar para alcanzar el descanso en el inframundo del Mictlán. De forma análoga, la joven Makina tendrá que sortear múltiples dificultades en cada uno de esos estadios o episodios hasta alcanzar el destino estadounidense, lo que en la novela se refiere como el «Gran Chilango». Makina no sólo posee una posición como migrante muy similar a la de Alma –en cuanto a clase social y componente étnico– sino que, además, el modo en que en ambas novelas se construye la experiencia de la desterritorialización cuestiona, a nuestro parecer, esos moldes narrativos dominantes desde los que tiende a uniformarse la experiencia migrante.

«Vas a cruzar y vas a mojarte y vas a rifártela con gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste

llegarás a donde debes llegar» (22). Estas palabras del señor Q, uno de los «duros», jefes de diversas organizaciones criminales a los que visita Makina para arreglar su tránsito, demarcan ya su experiencia migrante, que se asemeja a esa que el propio Herrera definía opuesta a la suya propia, en que cruzar supone poner en juego la propia vida: «Eché a correr, con armas y cabrones a ambos lados» (54). Makina logra atravesar el río que, como el que recibe al difunto en el primer estadio del inframundo azteca, frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, se espejea ahora en el Río Bravo, que recoge cientos de cadáveres de migrantes y que supone también la frontera entre dos naciones, dos espacios, dos dimensiones diferentes: «Apenas habían sido unas decenas de metros, pero al mirar el cielo a Makina le pareció que era ya otro, más lejano o menos azul» (43). El interés principal de la propuesta de Herrera radica en articular una reescritura de ese «tercer espacio» a que aludía Locane para exhibirlo no tanto en cuanto espacio de hibridación y contacto sino para mostrar las zonas en que el tránsito se torna escisión y segregación. Es por ello que el mexicano desplaza el foco de atención desde la propia frontera hacia el destino, los EE. UU., configurando un imaginario que habla de otros modos de lo posnacional; la novela de Herrera se detiene en esos enclaves de las grandes urbes globales que habitan las subjetividades migrantes «marginales», que «son también efecto de la globalización y, asimismo, allí toman o pueden tomar forma relatos e imaginarios que cuestionan tanto el orden global determinado “desde arriba” como el nacional» (Locane, 2016: 19).

La «ciudad gabacha» (39) con que se encuentra Makina al otro lado está colmada de supermercados regidos por la lógica del capitalismo consumista, ahí «donde se podía tener más que los demás» (62), y que, pese a lo que este modelo promulga, no parece constituir espacio utópico alguno: «Y fue al ver el gabacherío en las cajas registradoras que notó sus caras de melancolía ante la pantallita digital (...). Y al jarchar a la calle volvían a compensar la fugaz diferencia aplacando el rostro para no ofender a nadie» (63). Deambulando por esos espacios Makina percibe una presencia que parece huir y esconderse, asomándose con cautela desde un lugar alternativo, instalado en una lógica de la producción —no ya del consumo— que articula «el paisanaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes; depurando el disimulo para no delatar ningún propósito común sino nomás, nomás, nomás: que estaban ahí para recibir órdenes» (63). Makina cruza con ellos «miradas de reconocimiento» (63), derivadas de un origen compartido que en ese espacio que se les había perfilado como la «tierra de las oportunidades» vienen a ejercer una ciudadanía alternativa. En este sentido, la ciudad

gabacha es expresión de esa «ciudad futura» que Reati (2006) describiese como traducción geopolítica y social de un modelo neoliberal que configura espacios polarizados, aislados y excluyentes según una pertenencia que responde únicamente a la posición que se ocupa en tal sistema:

La ciudad era un arreglo nervioso de partículas de cemento y pintura amarilla. Carteles de prohibición hormigueaban calle a calle inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer (62).

Afirma Alessandro Baricco (2008) que la Muralla China, más que construirse para defenderse de los bárbaros, se erigió para inventarlos, para darles un nombre que permita la propia delimitación identitaria; así, frente a nosotros, los que estamos aquí, los que se encuentran del otro lado son los bárbaros, imprescindibles para que se produzca la autodefinición: «Ellos tampoco lo entienden, viven asustados de que se les vaya la luz, como si no viviéramos entre relámpagos y apagones. No se agüite. Nos necesitan» (116)<sup>113</sup>. Cuando Makina va al encuentro de su hermano al cuartel en el que está enrolado, un policía –que bien podría ser «la serpiente que aguarda» que anuncia el título del capítulo–, la intercepta, junto a un grupo de paisanos, increpándolos a formarse, a ponerse en fila, a pedir permiso para todo aquello que en su país quieran realizar, pues «¡Así hacemos las cosas aquí, la gente civilizada!» (108), tras lo que ordena a uno de ellos que escriba en un papel la respuesta al «por qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota. ¿O no sabes qué has hecho mal? Sí lo sabes. Escribe» (109). Al ver al hombre incapaz de cumplir esta orden, Makina le arrebató el lápiz para escribir lo que sigue:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los

---

<sup>113</sup> La novela incide además sobre el fuerte discurso nacionalista que se da en el espacio estadounidense. Así, cuando Makina pregunta para qué sirve el enorme estadio que se erige ante ella, el viejo que la acompaña le responde: «Los gabachos juegan un juego con el que cada semana celebran quiénes son» (66). En la descripción del juego que hace el viejo puede percibirse la conformación de una metáfora de lo nacional, que vendría a ejemplificar el modo en el que el país interviene en los espacios internacionales cuyo control posee: «Uno pega un palazzo, luego se va así como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usted sabe que los gabachos tienen bases por todo el mundo, ¿no?, bueno, pues el que pegó el palazzo las recorre mientras otros siguen golpeando para distraer a los enemigos, y si no se lo devuelven regresa a casa y su gente lo recibe con abrazos y fiesta» (66).

chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (109-110).

Herrera muestra cómo ese tercer espacio no es únicamente, en tiempos posnacionales y de intercambios mundiales, el espacio del contacto sino, también, el espacio donde se gesta esa diferencia de clase a que hemos referido más arriba, la misma que otorgaba voz a Alma de un modo condescendiente orientado a la satisfacción propia<sup>114</sup>.

Al comienzo de la novela la tierra se raja bajo los pies de Makina, dejando a la vista esa profundidad de la que parece proceder: «Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el sótano. Era la primera vez que le tocaba la locura telúrica» (11). Esa Ciudadcita a que llega desde su Pueblo, primera parada en su viaje, «estaba cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas a lo pendejo que habían sido cubiertos» (12). Agujereada por una avidez económica que exhibe su sometimiento a los flujos económicos internacionales, una de cuyas monedas de cambio más preciadas es precisamente la plata, la ciudad se desintegra bajo los pies de unos ciudadanos que, sin previo aviso, pueden ser tragados por la tierra en cualquier momento, conducidos a ese inframundo al que «algunas casas ya se habían mandado mudar (...), y una cancha de fut, y media escuela vacía» (12). La «locura telúrica», capaz de reinstalar a cualquiera sin previo aviso en el inframundo, trasciende entonces lo mítico para conectarlo con una raigambre histórica muy concreta<sup>115</sup>. Aunque Makina logra escapar a ese corrimiento de tierra que sucede ante sus ojos, «sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo» (13), y es en este momento en el que comienza su tránsito, que no será únicamente por allí donde el altiplano mexicano confluye con el desierto estadounidense sino, también, por ese intersticio que separa a la doble dimensión que resulta de espejear la realidad con su contracara «subterránea». Makina, que trabaja como mensajera y traductora en su pueblo, arrastra una memoria ancestral que torna la narración de su viaje relato de muchos otros viajes que la precedieron: «Miró el país que proliferaba tras el cristal. Ella sabía lo

---

<sup>114</sup> Recordemos la sentencia: «Tu historia nos hizo sentir mejor muchas gracias por fingir que estás bien para nosotros» (Cárdenas, 2018: 303).

<sup>115</sup> Nos detenemos más adelante en lo que supone, en las últimas décadas, lo que ha dado en llamarse el paso del «consenso de Washington» al «consenso de los commodities» esto es, la reorientación de la economía hacia un modo extractivista que hace de los recursos naturales moneda de cambio privilegiada en los intercambios económicos internacionales. En este panorama, México, que cuenta con una larga tradición minera, juega un papel relevante: autores como Peláez Padilla, entre otros, aluden a la minería en términos de «saqueo de la riqueza nacional», apuntando cómo en el presente se ha extraído el doble de oro y plata que se extrajese durante todos los años que duró la conquista de México (en Ramírez, 2013).



que había ahí, sus colores, la penuria y la opulencia, los recuerdos vagos de un tiempo menos cínico, los pueblos vaciados de hombres» (35). Cuando se abre la tierra bajo sus pies, el Mictlán emerge a la superficie para constituir el molde narrativo en el que desarrollar una trayectoria ubicada en el presente; Makina enfrenta su tránsito percibiendo lo que resuena «como una tonada venida de otros tiempos» (118), encarnando, desde su nombre, resonancias míticas para exhibir, precisamente, la doble dimensión del proceso: Herrera toma del mito la trayectoria, la superación de obstáculos como camino hacia la consecución de un lugar mejor, para colmarlo de significaciones plenamente contemporáneas. Con ello, el autor desmonta el mito de una migración que habría tendido a uniformarse en sus relatos y representaciones excluyendo otras dinámicas que son las que evidencia el viaje de Makina a través de zonas de tránsito problemáticas. Con las alusiones al Mictlán y la correspondencia entre sus niveles y los estadios del viaje de Makina, con los vínculos que entre esta muchacha y el mito de la Malinche se establecen, con la referencia a esas visiones premodernas de aspectos como las consecuencias del extractivismo, etcétera, Herrera ahonda en las relaciones entre el mito y la realidad, lo hace para desmontar las esencialidades, para trascender valores que, como los del tránsito por la frontera, se han tornado míticos en cuanto han sido colmados de determinados significados que reducen la complejidad de las experiencias migrantes<sup>116</sup>.

Aunque Makina parte con la conciencia de que debe regresar —«y no podía perderse ni fascinarse, había demasiada gente esperándola» (27)—, finalmente es conducida hacia un lugar en el que mudará su identidad para pasar a ocupar, en EE. UU., una nueva ciudadanía. El fin del mundo anunciado desde el título coincide en la novela con el fin del relato, que se cierra con la palabra «silencio»; si hasta este momento hemos navegado entre las dos aguas de los dos mundos que transitaba Makina, aferrada a ese origen del que no quería desprenderse mientras lo arrastraba por las calles del país gabacho, ahora, trasplantada en este, la existencia anterior acaba irremediamente. «Una es la puerta, no la que cruza la puerta» afirma Makina (19), pero en el estadio final de su camino se topa precisamente con una puerta tras la que espera agazapada su nueva

---

<sup>116</sup> Algo muy similar hace el también mexicano Emiliano Monge (Ciudad de México, 1978) en *Las tierras arrasadas* (2015), novela que relata la mafia encargada de secuestrar migrantes a su paso por la frontera, que son más tarde esclavizados, vejados y violentados. Los testimonios de las propias víctimas se entrecruzan con las voces de los jefes de los secuestradores y, además, con versos extraídos de la *Divina comedia* de Dante. El infierno dantesco sirve, así, de marco narrativo a unas experiencias migrantes muy referenciadas como contemporáneas: «Como cuando la niebla se disipa y la vista reconstruye la figura de aquello que el vapor sólo promete, los que vienen de otras patrias pero no de otras lenguas reconocen la canción que están cantando encima suyo y es así como comprenden que *habrán de abandonar toda esperanza*» (Monge, 2015: 60).

identidad; un letrero custodia este umbral, exhibiendo ese «JARCHA» que aparece diseminado, en forma de verbo, a lo largo y ancho de toda la novela. El lenguaje de Yuri Herrera emana de la más profunda realidad mexicana, pero ¿qué significa «jarchar»? Lejos de formar parte del vocabulario cotidiano mexicano, responde a una formación del propio autor que remite, directamente, a esas breves composiciones líricas con que se cerraban las moaxajas o poemas árabes, en las que la voz de una mujer, en tono melancólico, entonaba su queja sobre temas fundamentalmente amorosos. En la novela, Makina utiliza jarchar como sinónimo de salir, de trasladarse de un lugar a otro, de acabar o concluir su paso por un espacio en un sentido que no dista mucho del de la jarcha tradicional: la voz de Makina, como en uno de esos poemas, clausura un espacio que ha sido articulado desde su propia voz. El fin del mundo se consume con Makina cruzando esa puerta en la que reza un «jarcha» traducible por salida y tras la que contemplará, en los documentos que le entregan, que «ahí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó» (119). El último nivel hacia el Mictlán no supone finalmente la puerta hacia otro lugar, sino la expulsión de lo que se es, de modo idéntico a lo que sucede con las subjetividades migrantes en esos espacios a los que ingresan «jarchando», despojándose de lo anterior, para ver cómo traspasada la frontera geográfica, la ciudad global erige otras tantas que los relegan a lugares periféricos. Lo que Herrera muestra es, además, cómo estos espacios tienden a no ser asumidos por los discursos en torno a las dinámicas de hibridación y contacto del intercambio mundial contemporáneo. Los imaginarios de estas ficciones confirman que, efectivamente, la migración es el relato de nuestro tiempo, pero matizan que no lo es únicamente en los términos tradicionales de movilidad mundial de seres cosmopolitas y acomodados en sintonía con los discursos globalizadores. Es entonces cuando el término «des(re)territorialización» adquiere en estas ficciones, aun con la inclusión del prefijo «re», nuevos sentidos que lo despojan del valor predominante que le había sido otorgado en las ficciones de entresiglos como signo de una época de intercambios en términos exclusivamente celebratorios.

## 2.5 Epílogo: la «inversión fallida» del progreso. *Buena alumna*

-Entonces te vas a ir a la ciudad...

(...)

-Ta güeno; aquí cada vez la tierra es más tacaña.

No debía decir eso, Antonio, en la noche y sobre la tierra, pero todavía era joven y no sabía que aunque de víboras, a la tierra se le agradece.

Claudina Domingo, «Te devoran el corazón»

«Sólo porque nací en un país de pobres no significa que estoy obligado a regresar», afirmaba Antonio en *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*; en la misma defensa a ultranza del rechazo a un regreso concebido en términos de asunción obligada de modelos subdesarrollados se despliega la novela que analizamos a continuación. Si comentábamos más arriba experiencias migrantes que difieren de aquellas que forman parte privilegiada en las redes de desplazamiento global, la de este personaje tematiza estas últimas de un modo que cuestiona la persecución de centros internacionales como garantes de un cosmopolitismo ya caduco que exige desechar lo propio en pos de la disolución en el todo global. Obstinada por la inmersión ya no sólo en un espacio del «Primer Mundo» en lo que a lo geográfico respecta sino, sobre todo, en el modelo de modernidad internacional que este ostenta, nuestra próxima protagonista no regresa, pero en la tensión de esa pugna por permanecer en el allá se materializan muchos de los procesos a que hemos referido a lo largo de este capítulo.

La protagonista de *Buena alumna* (2016), la primera novela de la argentina Paula Porroni (Buenos Aires, 1977) se dirige desde su Buenos Aires natal hacia el pueblo inglés donde ya tuvo oportunidad de estudiar años atrás y en que todo permanece todavía, para ella, «igualmente hermoso, perfecto» (9). Argentina, desprovista de alternativas, es además el lugar del asfixiante universo materno, del que quiere escapar y del que sólo le interesa un vínculo: el que le permite la transferencia de la herencia del padre muerto, de cuya administración se encarga la madre. Ese será el sostén económico de la aventura europea, no carente de ciertos privilegios, de esta joven, que se instalará en Inglaterra, país en el que proyecta su utopía del éxito, el progreso y la realización personal pero que pronto, sin embargo, se revelarán tan dificultosos como en su país natal. Deudora de los valores del padre, empujada por la búsqueda de un prestigio sólo considerado posible en los márgenes europeos, esta joven debe demostrar a la madre, que espera en Argentina

yendo a misa, de compras o interactuando con la empleada doméstica, que es capaz de triunfar en el último año en que está dispuesta a mantenerla y que lo convierte en «mi última oportunidad para crecer y desarrollarme. Antes de que sea irremediablemente tarde» (10).

Perteneciente a la clase media-alta de la sociedad argentina, esta joven exige a su madre, al finalizar el colegio en 2002, viajar a Inglaterra como recompensa por sus buenas calificaciones, alegando que «*sin un buen nivel de idiomas, hoy en día nadie consigue trabajo*. Estas son las palabras de mamá. Sus propias palabras. Se las devuelvo en un espejo» (14). Así, en ese año en que Argentina se encuentra devastada por la crisis, esta «buena alumna» marcha al extranjero. Como entonces, en el viaje que realiza ahora, diez años más tarde, le permite unas comodidades que sin embargo no parecen satisfacer a la protagonista, que siempre quiere más, y que puede oír la voz de su padre resonando en aquellos momentos en que le exigía el aumento de la paga, la compra de más ropa o de más caprichos, interpellándola «*¿vos sos consciente de tu privilegio?*» (43)<sup>117</sup>. La trayectoria de esta joven pareciera encarnar aquella de que dieron cuenta muchas de las ficciones de los noventa; no obstante, lo cierto es que el planteamiento que desarrolla Porróni la aleja de esos referentes en cuanto muestra lo problemático que resulta tratar de mantener tales valores en unas circunstancias que ahora son distintas.

«Voy a progresar. Mi vida no va a atrofiarse, como la de tantas otras» (10) es el lema que empuja a la protagonista; ejercitarse física y mentalmente hasta la extenuación supone su principal aspiración, el medio para alcanzar una meta que antes que propia responde a las exigencias del padre muerto: «Papá hablaba de la importancia de la educación. Día tras día, noche tras noche, me perforaba el cerebro con esta idea» (75). El discurso del esfuerzo, de la superación, de ese éxito individual que el modelo socioeconómico del cambio de siglo esboza se torna una especie de mantra:

Me prometo que voy a ser mejor (10).

Prometo que voy a esforzarme. Más. Más. Voy a salir adelante (13).

Voy a darlo todo de mí misma. Todo lo que tengo. Todo lo mejor. No voy a vivir extraviada (21).

Prometo que voy a esforzarme. No voy a ser un cero a la izquierda, por usar una expresión de mamá (24).

Es necesario apuntalar lo débil (34).

Me prometo que, de acá en adelante, sin falta, voy a estudiar más sistemáticamente. Voy a leer solo libros para la tesis (88).

---

<sup>117</sup> Ella recuerda cómo su padre le insistía en la suerte que tenía de poseer una fortuna heredada. Así, le reitera frases como «*Podrías estar trabajando en el puerto. Cargando bolsas*» (51) o, al mirar sus manos afirma: «*Se nota que nunca levantaron una pala ni agarraron un martillo*» (11).

Me prometo que mañana, pasado a más tardar, voy a volver a prepararme (115).  
Es porque me falta voluntad y disciplina que fracaso (116).

La protagonista describe cómo su padre solía ayudarla con la tarea, pues «de esta manera, garantizaba que yo siguiese siendo la abanderada y que no perdiera mi puesto en el cuadro de honor» (34), y es así como hereda el lema «*La educación abre puertas*» (91) que este le reiterase durante toda su vida y que ella asume y hereda como máxima vital. No obstante, esto difiere bastante de lo que sucede en realidad, pues pese a haber sido una «buena alumna» a esta joven se le acumulan, en su Inglaterra de destino, las solicitudes de trabajo denegadas. El prestigio que ostenta la universidad en que realizó sus estudios, así como el nivel alcanzado en una educación afrontada con gran tesón, se exhiben como garantías de pertenencia a un estrato sociocultural que esta joven no transige en ver rebajado: «Enseñar idiomas es humillante. Es lo que hacen las personas no preparadas. Los que no tienen talento ni educación (12). Sin embargo, ante las escasas perspectivas de encontrar un empleo acorde a sus exigencias, deberá aceptar una beca en una ex-politécnica para desarrollar un posgrado que «está por debajo de mi educación, de mi esfuerzo y mis méritos, y es posible que en un futuro no muy lejano se convierta en una mancha que sea necesario eliminar. Una impureza. Papá se reiría de esta universidad» (95).

El discurso progresista enarbolado por el padre muerto se torna inservible en la Europa del nuevo siglo que transita la protagonista, arrastrada por la velocidad y competitividad del sistema. Su sentido de superioridad la empuja a desear el fracaso del otro, y así, cuando a su compañero griego de piso lo citan para una entrevista de trabajo, algo que ella espera y ansía para sí misma, refiere cómo «su alegría no llega a infectarme. Bien pueden no contratarlo» (19). Alan Pauls (2017), en su reseña de la novela de Porroni, define a la protagonista como perteneciente a uno de esos dos polos a los que el menemismo dirigiera sus máximas neoliberales, el de los niños ricos que tienen tristeza, matizando que aquello que empuja los sentimientos que esta joven engendra y los comportamientos que posee «no es la tristeza (romanticismo menemista) sino el resentimiento (adn del neofascismo global)» (online).

Pese a los ideales que ella posee, la protagonista, como muchos jóvenes, habita casas compartidas y cuartos decadentes, y su preparación académica no le da acceso a un trabajo que se adapte a sus expectativas. La Inglaterra «perfecta» que conoció en 2002 ha desaparecido ya, y aquello que recorre ahora es, como matiza Pauls, «el extranjero en

crisis, paranoico, del siglo XXI, no el de los opulentos 90» (2017: online). Aquí reside precisamente el punto central de la propuesta de Porroni, pues su postura deriva del modo en que la protagonista enfrenta una experiencia migrante que pretende reproducir lógicas y discursos ya caducos. El tema de la investigación de la joven, que estudió historia del arte, ejemplifica muy bien lo que queremos señalar: «*Still life*. Una palabra extraña en inglés. Vida detenida, sin movimiento. Tan cerca de *stillborn*, el niño muerto al nacer. También quieto, el niño, un objeto» (31). Eco constante de los modelos dominantes que la rodean, su método de aprendizaje responde, antes que a la crítica, a la imitación, fiel a las palabras del padre «*La memoria es un músculo elástico*» (61). Inserta en una lógica reproductiva enmarcada en un sistema educativo regido por la repetición antes que por la asimilación o la producción propia, «entrenados. En la mejor universidad del mundo. Para crear un paisaje glaciar de palabras» (34), esta joven es incapaz de producir discurso personal alguno. Así, cuando asiste a la entrevista para la obtención de la beca de posgrado, todo se desarrolla de forma excelente hasta que una profesora la interpela en unos términos que exigen defenderse fuera del eco de un discurso aprendido: «Intento pensar alguna respuesta, algo para decir, pero mi mente ahora está en blanco» (64). Incapaz de improvisar una respuesta, carente de volición, plegada a la dinámica de la asunción y la repetición, la protagonista se erige en ventrílocuo no sólo de las posibles respuestas que ha memorizado sino, también, del discurso de unos valores, los de una generación, la de su padre, que no son los suyos y que adopta sin embargo sin atisbo crítico alguno:

Porque un padre puede tener grandes planes para su hija. Un colegio inglés. La mejor universidad. Él, el padre, que no logró terminar la carrera de medicina. Es ambicioso. Tiene enormes esperanzas. Sueños. Tal vez porque el futuro de la hija ya le pertenece. Es de su propiedad. Aunque él se muera, no importa. En ese caso, absolutamente nada se modifica. Ese futuro le pertenece porque él lo imaginó (91).

Ella representa, entonces, esa naturaleza muerta, en cuanto espacio depositario de la asunción acrítica de un discurso. De ello es muy elocuente la relación que mantiene con su amiga Anna; paradigma del modelo occidental de clase media-alta –rubia, blanca, delgada, artística y creativa, hija de padres ricos–, encarna el ideal de todo aquello de lo que ella quiere formar parte. Sus gestos, su acento, su ropa, su comportamiento y un largo etcétera son replicados por la protagonista constantemente: «Repito la frase (...) como si la pregunta recién se me hubiera ocurrido y fuera Anna quien la pronunciase» (54), «en H&M me pruebo un vestido de verano (...). Es un vestido que se parece a otro que tiene Anna, solo que el de ella es de Isabel Marant» (36). Si Anna le propone ir a vivir a Londres

porque le asegura que *«todos los trabajos están acá»* (42), ese y no otro será el argumento que la protagonista utilice frente a su madre para convencerla de la necesidad de la mudanza. Así, cuando Anna le anuncia su decisión de dejar un trabajo que no le gusta para dedicarse al arte y la creación, ella, herida por una decisión orientada por la libertad, la ajenidad a lo institucional, al mundo laboral formal y racional por cuyos ritmos y exigencias ella se encuentra profundamente determinada, busca en su repertorio el comentario «más hiriente, más destructor», y recurre a las palabras de su madre para contestarle: *«Y ahora, ¿a quién va a llegarle la cuenta? Tu papá va a tener que coserse el bolsillo»* (95), en lo que es, paradójicamente, una certera descripción de su propia situación. Anna es capaz de determinar los rumbos que guiarán a la protagonista, y que la llevan a Londres y más tarde a Alemania, en un viaje en que Anna espera encontrar restos de un romanticismo decimonónico inexistente. La sumisión total ante Anna se plasma también en lo sexual, pues la inglesa usará a su amiga argentina para probar aquellas posturas que ha visto en videos, ante lo que aquella muestra una feliz y orgullosa subordinación. Ante la advertencia de su madre de que *«tu amiga, la de padres millonarios, te usa»*, ella responde que ya lo sabía, «y no era importante. Lo importante es tener siempre algo más que ofrecer» (97). Se trata, entonces, de poder anticipar las palabras de Anna, de ser capaz de decir aquello acorde con el otro; ahí se origina el desdoblamiento que en varias ocasiones escinde a la protagonista en otra, en «mi gemela» (56), a la que escucha pronunciar un discurso que le resulta en verdad ajeno, a la que oye reír con «una risa falsa, metálica» (103), a la que aborrece cuando la ve, cuando se ve, reflejada en un espejo reproduciendo, «patética» (100), como un eco, los gestos de Anna.

Este complejo de inferioridad que la hace tener que demostrar constantemente su superioridad frente a otros, tiene que ver con un aspecto que ella misma reseña en un determinado momento:

El mundo dividido desde siempre en dos clases de personas, los huéspedes y los anfitriones. Esta es una división que se produce de manera natural. Tajante. En la infancia. Enseguida se vuelve inmutable. Sobreviene entonces una extraña orfandad. Niños con padres que salen a la caza de otros padres, nuevas familias. Falsos huérfanos, serviles, capaces de hacer o decir cualquier cosa con tal de obtener una nueva invitación. Un escondite (94).

El viaje de la joven de Porroni responde a una concepción heredada de un cosmopolitismo y progresismo caducos que hacen de Europa un objetivo privilegiado en tanto dador de ciertas oportunidades y estatus, como resultado de unos ideales recibidos de forma acrítica y reproductiva. El sentido de un viaje que, como el de esta joven, puede definirse,

en los términos de Fernando Aínsa, como «centrífugo», en cuanto desplegado, bajo la apariencia de una fuga, «en términos de búsqueda de raíces y modelos culturales que se pretenden prestigiosos» (1986: 370), apunta hacia otro nivel de significaciones. En un determinado momento, Thomas, el novio de Anna, le pregunta a la protagonista «¿*Qué tal Buenos Aires?*», tras lo que añade: «(...) *Qué lindo Argentina, tener tiempo para viajar, recorrer*. Le recuerdo que, para mí, Buenos Aires no es un lugar de vacaciones. Nací ahí. Thomas dice sin escuchar, *La verdad es que un poco te envidio*. Pero no es cierto. No me envidia en absoluto» (52). Graciela Speranza identifica, en los procesos de interacción cultural del presente, junto a la fluidez que los rige, el peligro de caer en cierta condescendencia productora de «un nuevo exotismo que hace de los Otros y sus diferencias fetiches coleccionables» (2012: 55). Ello parecería definir bastante bien la actitud de Thomas que, sin embargo, no es exclusiva de este, pues la protagonista, con la asunción de la obligación de demostrar superioridad en todos los aspectos no logra sino reproducir los mismos patrones de pensamiento que hacen de América Latina consumidora o huésped antes que productora o anfitriona. «General Electric o Pierre Cardin: la internacionalización como símbolo de status», sentencia García Canclini (1995: 15), en un sentido que resulta ciertamente apropiado al pensamiento de esta joven; su rechazo ya no sólo del origen sino de una nostalgia que concibe en términos de patetismo,<sup>118</sup> responde al deseo de acceder a un emplazamiento sociocultural privilegiado descartado como posible en su Argentina natal.

En la reproducción acrítica de un viaje cuyo destino es un conjunto de ideales de un cosmopolitismo ya inexistente reside la reflexión que articula la novela de Porroni: *Buena alumna* parodiaría, así, lo inoperativo e irrisorio del empeño por reproducir una experiencia migrante que, dirigida hacia lo que Pauls llamaba los opulentos 90, ha desaparecido, porque ahora las coyunturas son otras. La experiencia migrante que la novela reproduce es, efectivamente, la de una subjetividad inmersa en las redes de desplazamiento global (Locane, 2016), pero desde una nueva perspectiva: la del 2012 en una Inglaterra en crisis. Los fracasos de la joven protagonista, su afán extremo por mejorar y progresar, muestran lo paródico que resulta intentar reproducir, en el presente, los patrones de un viaje hacia Europa desde la perspectiva desarrollista conformada en

---

<sup>118</sup> De ello resulta significativo el momento en que califica de «risible» la nostalgia de una compañera argentina a la que su familia envía tarros de dulce de leche hasta Inglaterra.



los 90<sup>119</sup>. La crisis que planea sobre su destino europeo trasciende lo económico para dejar su impronta en lo generacional: el discurso del progreso, el reiterado por el padre muerto como vocero de una época y asumido de forma incontestable por ella la torna, pese a los 28 años que aproximadamente le suponemos, vieja, tardía, rezagada. Ella y Antonio, el protagonista de *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, coinciden en trazar una trayectoria hacia centros hegemónicos, dominantes, en los que, sin embargo, acaban desempeñando un papel algo paródico, consecuencia del empeño que poseen por reivindicar un discurso celebratorio ajeno a la realidad. Esta «buena alumna» reproduce los valores de la nueva concepción cultural que inaugura los 90, cimentada por el estado de bienestar, la persecución del éxito individual, el consumo masivo y el bienestar privatizado (Larraín, 2001); la subjetividad de la protagonista muestra los tintes grotescos de la asunción radical de todo ello en un presente de crisis que es resultado, precisamente, de haber llevado al extremo las máximas de dicho sistema neoliberal. Es por ello que, al final de la novela, cuando la joven pretende obtener más dinero de su madre inventándose que la universidad le retiró la beca para realizar el postgrado esta le exige su vuelta, ante la evidencia de la que ha resultado «su inversión fallida» (119).

Hemos señalado cómo Gerardo Mosquera (2002) identificaba el internacionalismo al que aspiraban muchas ficciones con la conformación de una *lengua franca*; el posicionamiento propio, y su carga ideológica, que Porroni articula desde su novela se manifiesta precisamente en el lenguaje. Los únicos personajes argentinos de la novela son la madre, el padre y la hija; griegos, ingleses, noruegos, serbios o checos

---

<sup>119</sup> La novela *París D.F.* del mexicano Roberto Wong (Tampico, 1982), desarrolla también esta idea. En ella, el protagonista, un farmacéutico que vive en D.F., sueña con viajar a París, de un modo tal que lo lleva a superponer los mapas de la capital parisina y el de Ciudad de México. Así, en el nuevo mapa de la ciudad que decide habitar «la torre Eiffel estaría en Reforma en Insurgente. Trocadero sería Sullivan. Sacré-Coeur estaría en Tlatelolco, a la altura de la plaza de las Tres Culturas» (2015: 10). Si la novela posee una complejidad que excede estas páginas, baste reseñar un aspecto que nos parece fundamental: el protagonista concibe París de una forma tan idealizada y romántica que cuando le describe la ciudad -en la que por cierto nunca ha estado- a Noemí, su novia, esta le reclama que no le describió una urbe sino una «postal», a lo que ella responde:

Las ciudades no son así. Las ciudades apestan, en cada rincón hieden los humores de su gente. Gritan. Se convulsionan. Una ciudad no es cordial: te agrade, intenta ir por ti, aplastarte en el cruce de dos esquinas. Tú no has descrito una ciudad, has descrito una postal, un cuento (121).

Estas palabras de Noemí podrían aplicarse hacia ese tipo de representación que, durante un tiempo, sólo conformó urbes globales en un sentido exclusivamente celebratorio que perdía de vista la verdadera y compleja realidad de estas, en lo que todo no era ni es tan idílico como lo muestra este personaje. La crudeza de la ciudad que materializa Noemí, esa que es relegada de visiones como la del protagonista, es la que emerge, en diversos sentidos, en muchas de las obras de estos autores.

completan el caleidoscopio de voces que la compone. Esta multiculturalidad se dice, sin embargo, en una única lengua: la de un argentino que impone el sos, el che, el querés, el podés, el salí, el dejá, a todos y cada uno de ellos, sin importar una procedencia que, en lo lingüístico, los iguala a todos. El, en términos de Casanova, «meridiano» que pasa en el plano de la lengua por la centralidad emanada desde España por la Real Academia Española, es aquí desplazado hacia el allá de Argentina; si como afirma Germán Cabrera Damas (en Aínsa, 1986) en varios sentidos Europa ha desarrollado una tendencia a impulsar a América Latina a explicarse usando un lenguaje occidental que le permita ser comprendida o aceptada, aquí los emplazamientos históricos, culturales, lingüísticos, enfrentan un dislocamiento que permite decirse, como reivindica Mosquera (2002), desde América Latina. El valor de la novela de Porroni reside en responder a los deseos «internacionalistas» de esta joven, que pasan por dejar que el nuevo destino reemplace al origen, con la asignación del argentino, de eso que ella se esfuerza por dejar atrás, a todos y cada uno de los personajes con los que ella interactúa, conformando una nueva arista de esta experiencia migrante global que asume así lo local como parte de sí misma. Si la opción de describir un trayecto orientado hacia espacios internacionales es totalmente legítima, Porroni muestra lo irrisorio y absurdo de hacerlo con la exigencia y obstinación radical del desdibujamiento de lo propio.

Recordábamos antes cómo Erica Durante (2015) recurría al fenómeno del «jet-lag» para referir al destiempo propio de una época en que es posible recorrer diversos husos horarios en un tiempo menor al que el organismo exige para la readaptación a un tiempo distinto al nuestro. Si Argentina supone para la protagonista de la novela no sólo el pasado sino el desfase temporal respecto de las velocidades que suceden en ese otro meridiano que atraviesa Inglaterra, esta simboliza ese tiempo del progreso nunca detenido, regido por la velocidad de los flujos internacionales. Su trayectoria persigue, por tanto, la inmersión en ese otro sistema que, sin embargo, pronto se le revela retórico, mera construcción artificial de un emblema del futuro y oportunidades que nunca aparece más que en su modo degradado. Encallada en la falla dibujada entre el pasado y el presente, entre el ser y el querer ser, bien podría ser diagnosticada con ese jet-lag símbolo de un tiempo a cuya subjetividad ella pone voz. Hacia el final de la novela tiene lugar una escena que recuerda mucho a un momento de *La desaparición del paisaje* de Maximiliano Barrientos, que analizábamos al comienzo de este capítulo; tras darse una ducha, la protagonista de Porroni se observa en el espejo y hace la siguiente reflexión:

Por un segundo me parece ver los rasgos de papá en la cara. Algo en las comisuras bajas. La desconfianza en los ojos. La cara de papá despierta y renace en la mía. Y entonces pienso que ahora que envejezco, ahora que mi cara empieza a afinarse, a encogerse, mi cara, como la de todas las mujeres, va a ir a encontrarse con la de su padre muerto (117).

De nuevo, ese pasado que pretende dejarse atrás emerge interfiriendo con el presente para evidenciar el modo en que forma parte de él; en la novela de Barrientos Vitor afirmaba que «heredamos el rostro del padre» (2015: 211), como una especie de legado que se porta inexcusablemente. Si la joven de *Buena alumna* pretende con su viaje asumir una orfandad que la despoje del lugar de origen, lo cierto es que porta los valores heredados en todo momento. El modo en que es capaz de tallar datos, respuestas, lecturas en su memoria no es, entonces, sino imagen de una forma de estar en el mundo que es la de la perpetuación sumisa de una herencia que la ancla a un pasado que impide el verdadero progreso, instalándola en una falla que, destiempo, desincronía, la torna naturaleza muerta, still-born, no ser, «*aquello que es móvil y aquello que es inerte. Lo animado y lo i-nanimado*» (61). Se es «buena alumna», entonces, cuando se responde a las exigencias de un sistema que insta a memorizar, repetir y asumir desde una actitud parasitaria, inquilina, de ocupado antes que de ocupante; la protagonista se mofa, constantemente, del modo en que su madre repetía, y sigue repitiendo, aquello que decía su padre de un modo que la convierte en una «muñeca que habla» (34). Ello, sin embargo, describe muy bien su propia condición de ventrílocuo del discurso del padre, de Anna, de todo aquello, en definitiva, que ostenta cierto carácter dominante.

El imaginario de *Buena alumna* constituye un buen epílogo de este capítulo, ya que ilustra el «choque» entre las dos experiencias migrantes que articulan las ficciones de los 90 y los 2000. Esto es, la novela de Porroni encalla en una experiencia migrante muy referenciable en muchos aspectos en la década de los 90 para mostrar cómo tratar de perpetuarla en un presente que posee unas coyunturas distintas resulta improductiva, «inversión fallida». Pero, sobre todo, para dar cuenta de la complejidad de esos espacios de contacto que las experiencias de migración contemporáneas enarbolan en un sentido entusiasta y en muchos casos reduccionista. La protagonista de *Buena alumna* describe una trayectoria migrante muy diferente a la de Alma o la de Makina; más allá de las diferencias de clase, del estatus cultural o del componente étnico -en términos de percepción social dista mucho la pertenencia a Argentina, Ecuador o México-, lo que realmente distancia a estas voces es el modo en que se asumen en el lugar de destino. Así, si tanto la protagonista de la novela de Porroni como el personaje de Mauro Javier

Cárdenas reproducen unos patrones que inciden en un posicionamiento subalterno de lo latinoamericano, tanto Alma como Makina construyen una voz que se asume legítima no por vías de una reivindicación esencialista de lo propio sino desde la articulación de un discurso que da cuenta de una experiencia histórica particular. Las ficciones analizadas en este apartado evidencian algo sobre lo que nos detendremos en las páginas que siguen: que los planteamientos tradicionales sobre lo regionalista deben ser revisados en tanto muchos de sus sentidos resultan anacrónicos. Ahora el regreso replantea ciertos presupuestos muy presentes en las ficciones latinoamericanas de los años previos: el sentido anhelado de lo internacional como patrón dominante en que disolver lo propio, las consecuencias de dirigir hacia ahí los rumbos de unos países que evidencian ahora el fracaso de esas políticas, lo improductivo de considerar lo local reduccionista y la necesidad de concebirlo no fagocitado por lo global sino como parte real de este.

### 3. TRAVESÍAS POR UN PRESENTE SAQUEADO: IMAGINARIOS DE LAS RUINAS Y EL DESECHO

Que lo que él está viendo son fractales, que son muchos los que están viendo fractales estos días, que el mundo muestra sus fractales cuando muta, sus costuras cuando se metamorfosea, cuando se reinventa.

Luis Othoniel Rosa, *Caja de fractales*

La novela *Chicos que vuelven* (2011), de la argentina Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), configura un escenario que, de algún modo, es el que recorren las ficciones de este apartado. La protagonista, Mechi, trabaja en un archivo de niños perdidos en Buenos Aires, con el fin de mantener actualizada la memoria que registra las desapariciones de niños y jóvenes sucedidas en la ciudad. Un día, sin previo aviso, sucede lo siguiente:

Los chicos que faltaban de sus casas empezaron a aparecer, pero no en cualquier parte; aparecían en cuatro parques grandes de la ciudad, el Chacabuco, el Avellaneda, el Sarmiento y el Rivadavia (...) Los familiares enloquecidos los venían a buscar sin pensar demasiado en lo raro del caso, en lo inquietante de que todos los chicos volvieran al mismo tiempo (Enríquez, 2015: 51)<sup>120</sup>.

Estos chicos aparecen intactos, exactamente idénticos al día en que desaparecieron de sus casas; así, por ejemplo, una de las jóvenes se encuentra en el mismo quinto mes de embarazo en que estaba año y medio atrás, cuando su familia le perdió el rastro. La euforia inicial de los familiares ante el reencuentro con sus chicos perdidos se torna en rechazo y extrañeza, repulsión hacia algo que, pese a tener el aspecto de sus hijos, no se siente como tal: «“Yo no sé quién es esta, pero no es mi hija. Me equivoqué. Se parece mucho, pero no es mi hija. Yo parí a Lorena. La reconocería en la oscuridad, sólo por el olor. Y esta

---

<sup>120</sup> Las citas que incluimos pertenecen a la primera edición ilustrada de la novela, publicada en 2015.

no es mi hija”» (55). Los ciclos temporales, biológicos, parecen ser ajenos a estos jóvenes, que sobreviven a la intemperie de esos parques en los que aparecieron y en los que ahora se apilan tras ser desdeñados por sus familias: «Ellos seguían sin hacer nada, solamente estaban ahí. A meses del primer regreso, algo se había hecho evidente para la gente: los chicos no comían» (61). La ciudad, tomada en sus cuatro puntos cardinales -con los que coinciden los cuatro parques principales-, se ve así recorrida por un halo de extrañeza, por una «indolencia depresiva» (61); esta otredad inexplicable se cuela en su cotidianidad, y comienza a instalarse «un miedo sordo que nadie se animaba a vocalizar por temor a que los ecos no terminaran nunca» (53). Nadie habla de que los chicos no se alimentan porque es indecible que así sea, del mismo modo que es inexplicable que aparezca vivo un chico que había sido arrollado por un camión<sup>121</sup>. Las apariciones sobrenaturales trascienden las leyes lógicas racionales, y los ciudadanos comienzan a replegarse, intentando no interferir con los chicos: así, las veredas del Parque Chacabuco, normalmente repletas de gente, se vacían, la parada correspondiente de subte se clausura, e incluso los colectivos rehúsan transitar por los espacios ocupados por los chicos. En determinado momento, estos deciden emprender un éxodo que los conduce, en una especie de procesión de resonancias fúnebres, hasta casas abandonadas que deciden ocupar y cuyos accesos tapiados no suponen un impedimento: «Simplemente habían pasado, como si los ladrillos no existieran» (83). Inmersos ahora en el corazón mismo de la ciudad, conviviendo con unos vecinos atemorizados, esperan, en su mayoría dentro de una casa rosada -rasgo nada casual- la llegada del verano, en el que, entonces sí, bajarán hasta las calles.

El relato de la también argentina Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) «Bajo tierra», incluido en *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017), parecería poner voz al discurso precedente a estas apariciones. Un señor escucha, en un bar de carretera, la historia que le relata un minero sobre el pueblo más cercano: en él, un día, los niños encontraron un bulto en la tierra de un descampado y decidieron comenzar a cavar, cada vez con más ahínco, hasta que, de pronto, desaparecieron. Los padres, desesperados en su búsqueda, al sentir unos ruidos bajos el suelo, empezaron a cavar pozos en los que lanzaban comida, abrigo, juguetes, esperanzados de que pudiesen llegar a sus hijos

---

<sup>121</sup> En la edición original de la novela aparece el siguiente fragmento, sustraído de la edición ilustrada: «Mehi a veces temblaba de furia ante tanta cobardía, tanta puerilidad. Quería que alguien empezara a gritar por televisión, que aullara, que dijera “esto es más raro que la mierda, quiénes son estos chicos, quiénes son”» (2010: 58).

perdidos, que sin embargo no aparecen jamás. Si remitimos a este cuento es porque escenifica muy bien el modo en que algo indeterminado late bajo la tierra, remitiendo a una presencia que se siente y percibe, pero sobre la que no se tiene ningún tipo de certeza; esto sería, precisamente, lo que regresa, envuelto con la misma retórica de lo inexplicable, con la horda de niños que emergen en el Buenos Aires de Mariana Enríquez. Trascendiendo las resonancias políticas que todo ello posee, en el marco de una Argentina que lidia todavía con las miles de desapariciones que produjo la dictadura, lo que nos interesa es la potencia de esta imagen: la de la aparición de algo irrumpiendo desde lo subterráneo, socavando el suelo sobre el que pisamos, materialización de un punto de quiebre, de un cambio de paradigma, de sensibilidad, que estas ficciones articulan. De entre todas las teorías que en torno a la vuelta de los chicos se generan, Mechi resalta una en particular, en la que se menciona una creencia japonesa basada en la idea de que, al morir, las almas parten a un espacio con aforo limitado que, superado, provoca el regreso de las almas al mundo del que partieron, vuelta que no es sino «el anuncio del fin del mundo, en realidad» (63). Dejando de lado el sentido espiritual y religioso, lo que este regreso vendría a significar es el fin de un mundo tal y como es conocido hasta tal momento con sus leyes y lógicas: es por eso que nos parece sintomático que los chicos aparezcan en los cuatro parques principales de la ciudad, en cuanto su regreso no determina la demarcación de nuevos referentes, sino la asignación de nuevas significaciones para estos mismos referentes. La llegada de los jóvenes instala una experiencia perturbada de lo cotidiano que disloca el tiempo presente, cuestionando su linealidad y, por tanto, la idea de progreso; el pasado reaparece con los jóvenes de un modo que no lo integra con el presente sino que lo yuxtapone a él. El sentido se quiebra con sucesos que inauguran experiencias colectivas que resultan indecibles. Aquello que ha llegado a la ciudad es, sin embargo, algo propio que ahora se siente como ajeno, porque no se conoce de dónde viene ni cómo es posible que lo haga; la pregunta que puede intuirse entre el silencio de los ciudadanos de la novela de Enríquez es la de cómo convivir con ese monstruo extraño instalado en el seno de la ciudad, cómo combatir esa «barbarie» instalada a pocos metros, en el seno mismo de la civilización.

Todo esto es lo que, de un modo u otro, desarrollan las ficciones que analizamos en este apartado. Los territorios que conforman son los de naciones latinoamericanas colmadas de ruinas, abocadas a la desaparición, tornadas desierto, que muestran de un modo u otro lo que hemos dado en llamar «derivas de la entelequia de la modernización». Esto es, las problemáticas que plantean giran de nuevo en torno a los efectos de la

globalización neoliberal implementado con fuerza desde los noventa. Es reseñable el modo en que estas ficciones aluden a un fenómeno arrasador que, si no puede concretarse, se percibe inminente. Esta es la sensación que comparten los habitantes del pequeño pueblo del relato «La vida en el aire» (2016), del argentino Mariano Quirós (Resistencia, 1979):

Eran días raros en el pueblo, como si viviéramos un eterno feriado (...). El viento suave que viene del río desparramaba la basura y, al abrir la puerta de tu casa, encontrabas mezclas extrañas de pañales, cáscaras de fruta y papeles de oficina. Cosas pequeñas, acaso simples detalles pintorescos, pero por algún motivo había la sensación de que algo –pero qué- estallaría de un momento a otro. Lo bueno –o en todo caso el consuelo- era que esa sensación, mal que mal, la compartíamos entre todos (2016: 50)<sup>122</sup>.

La joven del relato «Ola» (2017) de Liliana Colanzi (Santa Cruz de la Sierra, 1981) describe cómo es capaz de percibir la llegada de un extraño fenómeno que nadie más parece sentir y que siembra a su paso la violencia y la histeria, dejando a la ciudad «poseída por una vibración extraña» (31). A diferencia de los demás, ella puede experimentar, desde pequeña, «la soledad infinita de un universo desquiciado y sin propósito (...), Eso, lo otro (...) reservado para los seres fallados como yo» (38). Esta protagonista es escritora, y esa ola se devela como el sentimiento de urgencia de una escritura insalvable. La joven relata cómo marchó de su Santa Cruz natal escapando de esa Ola, así como de sí misma, motivo por el cual ahora se encuentra estudiando en Cornell, en la Costa Este; aquí, sin embargo, vuelve a reencontrarse con la Ola, «suspendida en el horizonte, al principio y al final de todas las cosas, aguardando» (47). De vuelta en Santa Cruz para visitar a su padre enfermo, escucha la historia que le relata el taxista: la de una joven que debe atravesar el desierto chileno y tiene una experiencia de hermanación con el espacio en un sentido ancestral. Esta joven, que se esfuerza por escribir un relato sobre un fruto que existe exclusivamente en Bolivia, transita una falla que es la que recorren todos los personajes de *Nuestro mundo muerto*, el libro al que pertenece «Ola»: la de los jóvenes nacidos al abrigo del neoliberalismo de los 90 que deciden marchar en pos de modelos cosmopolitas en los que no pueden reconocerse, ajenos también al tradicionalismo de sus lugares de origen. Estas ficciones se interrogan, cómo la joven del relato de Colanzi, sobre cómo narrar un estado de cosas diferente, algo que trae consigo la «sensación de algo inminente, de algo que ya había vivido muchas veces» (32) pero que, sin embargo, no alcanza a materializarse o concretarse; pero

---

<sup>122</sup> Este cuento está incluido en el volumen *La luz mala dentro de mí*.



además, los imaginarios de estas ficciones cuestionan las otras representaciones que fueron dominantes para evidenciar una experiencia histórica propia y distinta. Estas narrativas se anclan en coyunturas muy concretas de la América Latina del siglo XXI, resultado de las decisiones que se adoptaron la última década del pasado siglo. Los registros (pos)apocalípticos o distópicos a los que recurren con asiduidad revelan una sensibilidad del fin cuya raíz resulta fácilmente rastreable. El colombiano Juan Cárdenas aludía en una conferencia al fenómeno de la antropofagia como forma propia de América Latina de estar en el mundo, en lo que respecta a su relación con las tradiciones culturales. Distinguiendo entre el mito y la ficción, el autor concluye que «las ficciones son mitos profanados, pero tras la profanación el mito permanece en calidad de ruina, esto es, como relato de una pérdida»<sup>123</sup>. El hecho de «comer del muerto», título de la conferencia, que para el caníbal suponía una forma de conservar las virtudes del enemigo es entonces, para la ficción, un modo de conservar la potencialidad del mito que digiere. Las ficciones que presentamos enfrentan, según creemos, esta antropofagia en la que el mito de la civilización y el progreso subyace como ruina, como relato de una pérdida, en una trasposición de esa fórmula enunciada por el colombiano.

Estas ficciones emprenden el procedimiento descrito por Cárdenas, que apuntaría hacia una violencia del tiempo que quiere abrir una brecha en la temporalidad unificada impuesta por el neoliberalismo, cuestionando los procesos de todo signo –económicos, sociales, culturales, políticos– que lo sostienen. Estos relatos componen la geografía de un espacio saqueado a todos los niveles, «ajustan cuentas con su tiempo y con su espacio (la realidad), asumiendo la intemperie, el desamparo, como ambiente y soporte de una experiencia: la comunidad» (Espósito, en Fernández, 2011: 105). Las ficciones que analizamos en esta tesis coinciden en articular experiencias del presente alternativas al discurso homogeneizador del neoliberalismo internacional de las últimas décadas del siglo XX y de la modernidad occidental. La constatación de un presente compuesto de múltiples capas de sentido yuxtapuestas no sólo apela a la necesidad de revisión de determinados fragmentos del pasado desde nuevos presupuestos críticos, reabriéndolo e impidiendo que se conciba como entidad clausurada sino que, además, contradice esa idea del presente como fuente inagotable que, en diversos sentidos, abandera el

---

<sup>123</sup> Aludimos a una conferencia, titulada «Comer del muerto: las nuevas antropofagias», que dictó el autor el día 24 de noviembre de 2017 en la Universidad de París8, en el marco del Coloquio Internacional «Lire, écrire, traduire la Colombie: regards croisés». El texto de su intervención nos fue proporcionado por el propio Juan Cárdenas.

neoliberalismo. La elaboración de paisajes referenciados claramente como latinoamericanos no responde a un retorno a nacionalismos reduccionistas, sino que incide sobre la necesidad de regresar a una experiencia propia del tiempo, del presente, capaz de subvertir los relatos que buscaron diluir lo latinoamericano en referentes globales. Los imaginarios de las ruinas que componen este capítulo metaforizan presentes devastados que adquieren la forma de vaticinios sobre futuros inminentes de signo catastrófico. Hemos escogido algunas ficciones como hilo conductor de esta introducción porque todas ellas muestran la percepción de un cambio de régimen de sentido, que tiene que ver con la necesidad de representar el territorio latinoamericano desde nuevos presupuestos.

Este capítulo se organiza en torno a tres relatos que enfrentan la mirada de este presente saqueado desde diversos sentidos. En torno al primero de ellos reunimos obras que narran el derrumbe de la nación: incluimos en primer lugar *El año del desierto* (2010) de Pedro Mairal (Buenos Aires, 1970), cuyos sentidos completamos con el relato «El chico sucio» (2016) de Mariana Enríquez. La novela de Juan Diego Incardona (Buenos Aires, 1971), *Las estrellas federales* (2016), nos sirve para presentar algunas conclusiones de este primer estadio, así como *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued (Chaco, 1970), que refleja con nitidez la atmósfera que instala el cambio de siglo en Argentina. En forma de epílogo a esta sección insertamos un breve recorrido por la narrativa de Hernán Ronsino, por lo que nos parece aporta al debate sobre el discurso nacional argentino reabierto por las obras anteriormente estudiadas. Tras ello analizamos la última novela de Maximiliano Barrientos, *En el cuerpo una voz* (2018), centrada en este caso en Bolivia; al hilo de ella incluimos algunas reflexiones en torno a la novela *Caja de fractales* (2017) del puertorriqueño Luis Othoniel Rosa (Bayamón, 1985), puesto que enriquece el panorama configurado por el boliviano. La segunda de esta red de sentidos se despliega en torno a lo infeccioso, como metáfora de una globalización que ha gestado muchos de esos restos que se perciben en las urbes que abordan estos autores. Conforman este apartado las novelas *La transmigración de los cuerpos* (2013) y *Yakarta* (2016), de los mexicanos Yuri Herrera y Rodrigo Márquez Tizano (Azcapotzalco, 1984). Las sociedades que narran han sido devastadas por una catástrofe cuyo signo epidémico permite pensar ciertos modos de la intervención estatal del presente. El cuento «Cambalache» (2013), del argentino Bruno Petroni (Buenos Aires, 1984), así como «Libreta de boletas» (2016) del venezolano Domingo Michelli (Caracas, 1987-2014), nos sirven como marco para presentar ciertas conclusiones, pues si en la Buenos Aires que

refleja aquel transitan las calles ya no individuos, sino sus cadáveres, en la Caracas de Michelli parece haber acontecido una hecatombe zombi. Concluimos estas reflexiones con ficciones que configuran territorios desérticos en los que este trasciende el dato geográfico o paisajístico para postularse en su significación como último estadio de una nación asolada, vaciada, que es la que recorren los personajes de *Nancy* (2015), de Bruno Lloret (Santiago de Chile, 1990), y de las novelas de Diego Zúñiga, ambos chilenos. La elección de situarlas en este punto del capítulo responde, así, a la intención por potenciar la significación que estas escrituras configuran de un acabamiento que es el de las naciones que hemos analizado en proceso de derrumbe. Cierra este capítulo la propuesta escritural de Juan Cárdenas que, si comulga con muchas de las consideraciones aportadas por las ficciones anteriores, reviste cierta particularidad que exige un acercamiento propio y que, además, por el planteamiento que hace en torno al territorio, sirve de bisagra para aquellos imaginarios emplazados en el interior que desarrollamos en el capítulo posterior.

### 3.1. Derivas de la «Casa Nacional»

¿A qué nos trajiste a esta tapera?

Hernán Belón, *El campo*

La historia de la narrativa argentina estaría enmarcada, para Ricardo Piglia, por las páginas iniciales de *El matadero* y el *Facundo*, «doble origen, doble comienzo para una misma historia» (1993: 8): la de un enfrentamiento encarnado por esa polaridad sarmientina de la civilización y la barbarie. El escritor argentino Hernán Ronsino (Chivilcoy, 1975), en su artículo «La casa y los arrabales de la Nación Argentina: máscara, tragedia y dos cuentos» (2001), señala también la violencia como el germen de lo que él llama la «Casa Nacional». Esta se erigiría sobre un espacio que el escritor denomina «arrabal», en alusión a la nada que habría precedido la construcción de la casa y en la que, después, vendrían a caer las ruinas de esta. «Lugar donde duermen las fieras de ojos brillantes y los cadáveres del pasado» (Ronsino, 2001: online), este arrabal es un espacio de violencia y desamparo, que quedaría protegido por los muros de la casa nacional que, pintados en su caso de celeste y blanco, otorgan una «argentinidad» amparada intramuros. Para Ronsino, dos «cuentos»<sup>124</sup> refieren la construcción y

---

<sup>124</sup> Así refiere a estos textos el propio autor a lo largo del artículo.

destrucción de esta casa, materializando un tiempo en el que prevalece entonces el arrabal: el texto de Echeverría al que ya aludiese Piglia hablaría del descampado inicial, primigenio, en el que se levantará una casa nacional que, inexistente hasta entonces, surge en ese momento como necesidad; «El niño proletario» (1988), de Lamborghini, materializaría las fracturas que «barren los cimientos de la casa celeste y blanca» convirtiéndola en la casa-tapera que, en el presente, convive con esa otra «casa-global que no deja marcas ni huellas, que es fugaz, y no tiene raíces» (Ibídem). En mitad de ese movimiento pendular que se establece entre uno y otro baldío la «Casa tomada» cortazariana daría cuenta, según Ronsino, de diversas luchas y tensiones que, aunque efectivas, suceden de puertas para adentro, en las piezas de una casa concentrada -bajo el auspicio fundamental del peronismo- en seguir construyendo muros para amparar a toda una nación a la que en ese momento se incorporan las masas populares, de cuya «invasión» daría cuenta precisamente el cuento de Cortázar<sup>125</sup>.

La dictadura argentina inauguraría, para el autor, una demolición que se extiende hasta el presente:

Estamos entrando nuevamente en zona de descampado, en zona de silencio, de mutismo, de miedo, de *arrabal - desierto*. Las fieras del pasado parecen despertar, y los cadáveres también del pasado, ahora, tienen rostros del futuro. La sangre levanta a las fieras. El furioso sonido de las fieras. Los cuerpos irritados de las fieras. Y el silencio que huele a muerte (Ronsino, 2001: online).

De esa Casa Nacional amparo de un proyecto común queda, ahora, una Casa virtual-global que, carente de asentamiento concreto y efímera como las redes que la componen, sólo ofrece asilo a la minoría capaz de participar en y de sus flujos, expulsando a una gran masa que queda a la intemperie. Al lado de este espacio que «reproduce y, al mismo tiempo, legitima los patrones culturales del liberalismo global» (Ibídem), alcanzan a vislumbrarse unos restos que son las ruinas de ese hogar comunitario tornado ahora Casa-tapera, los «restos de una sociedad que creía en el ascenso: una sociedad unida, con visión de futuro» (Ibídem). Desmanteladas las paredes asoman, entre sus grietas, los ojos de las fieras que continúan al acecho, de los cadáveres del pasado sobre los que se erigieron las paredes de la Casa que, ahora, espera un envión que sea capaz de ensamblar las piezas dispersas de un rompecabezas celeste y blanco<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> El autor alude a una frase de Perón que ejemplificaría este proceso, en la que afirma que «entre Evita y él estaban levantando las paredes de una casa que iba a cobijar a todos los argentinos, una casa grande para todos» (Ibídem).

<sup>126</sup> Analizaremos más adelante la obra del propio Ronsino siguiendo este recorrido de la casa nacional.

Modificando los tonos que recubren la fachada de la Casa, que determinarían el nombre propio de todos aquellos que la habitan, creemos que este proceso que describe el escritor argentino es susceptible de una extrapolación operativa para dar cuenta del modo en que muchas de las ficciones latinoamericanas del nuevo siglo materializan un devenir similar de lo nacional. La ruina, como señala Masiello (2010), articula un movimiento pendular entre el pasado y el presente que, resultado de la yuxtaposición del ahora con los remanentes de otro tiempo, configura lo que Richard (1998) refiere en términos de una «temporalidad de después de». Esta estructura, entonces, permitiría abordar no sólo el antes sino, también, la naturaleza de aquello que lo tornó efecto visible en un presente del que forma parte como constatación de otro tiempo. Las ficciones de este apartado materializan, precisamente, una transición: la que se extiende desde el andar de una Casa Nacional que se lanza a los caminos trazados por la globalización neoliberal, enarbolando la bandera del progreso como legitimador de determinadas reformas, hasta la contemplación del huracán que se aproxima incontenible para reducir a escombros sus cimientos, incapaces de sostener los embates del nuevo siglo. Es precisamente ese vaivén entre tiempos lo que, para Huyssen (2007), dispararía una nostalgia radicada en la contemplación de un pasado hecho trizas, ahora irrecuperable; las obras que aquí analizamos, sin embargo, rechazan esa idea de la nostalgia para situar en el ayer las consecuencias de un presente devastado. Los reflejos distópicos que este adquiere hablan de un fenómeno que completaría la fórmula de Richard -temporalidad del después de- con términos como debacle, catástrofe o cataclismo pero, sobre todo, de las condiciones de posibilidad de un futuro que ha de proyectarse de y desde un paisaje despojado. Los registros posapocalípticos o distópicos que materializan este presente de ruinas y desechos tratan de dar cuenta del trasplante de lógicas radicadas, paradójicamente, en el paradigma de la abundancia (Becerra, 2016). Estos desplazan ahora el foco de atención hacia las derivas de los mismos en un sentido que se torna, en términos de Reati (2006), «anticipatorio».

Las naciones que cartografían estas ficciones se encuentran desechas o en vías de una extinción inminente. El orden de nuestro análisis responde precisamente al estadio que ocupan en ese proceso de derrumbe: así, si *El año del desierto* narra el acabamiento de Buenos Aires, en ella podemos observar el andar de la disolución desde los días en que la catástrofe explota hasta la observación de los restos que finalmente la pueblan. La última etapa está constituida por el desierto, territorio de algunas ficciones que simbolizan desde este paisaje los diversos sentidos de la extinción. Si la alusión a lo

desértico es ya desde el título muy evidente en Mairal, lo cierto es que, según nos parece, las novelas que aquí tratamos complementan el haz de significaciones de las precedentes, sirviendo en suma de conclusión tanto a este apartado como al proceso de acabamiento de cierto sentido de lo nacional, del que lo desértico resulta imagen privilegiada. Ahí reside precisamente la elección de introducir estas ficciones aquí y no en el capítulo siguiente, con en el que sin duda dialogan en muchos sentidos. Como ya hemos apuntado en otro lugar, es difícil hacer una clasificación cerrada de una narrativa que se encuentra en estado de conformación. Así, las agrupaciones que hacemos responden a la intención de crear determinada constelación de sentidos, no a la inclusión exclusiva en un único paradigma, que no reflejaría una actualidad que sigue provocando múltiples lecturas.

### 3.1.1. El «mapa de la desidia»: cartografía de una «Argentina en pedazos». *El año del desierto* y «El chico sucio»

Yo, caminaré entre las piedras  
Hasta sentir el temblor, en mis piernas  
A veces tengo temor, lo sé  
A veces vergüenza

Estoy sentado en un cráter desierto  
Sigo aguardando el temblor, en mi cuerpo  
Nadie me vio partir, lo sé  
Nadie me espera  
Hay una grieta en mi corazón  
Un planeta con desilusión

Sé que te encontraré en esas ruinas  
Ya no tendremos que hablar (que hablar)  
Del temblor

Soda Stéreo, «Cuando pase el temblor»

El recorrido que traza Hernán Ronsino, analizado páginas atrás, bien podría servir de umbral de entrada a la nación que el también argentino Pedro Mairal compone en su novela *El año del desierto*; como los «cuentos» de Echeverría o Lamborghini, esta narra otro de esos «quiebres» o «puntos de tragedia» que anticipan o testimonian el resquebrajamiento de la casa celeste y blanca. Una extraña fuerza, la «intemperie», cerca el Gran Buenos Aires, asolando todo a su paso y dejando un reguero de baldíos, ruinas, desechos y desolación; entre todo ello intenta sobrevivir la joven María, que deberá adaptarse a unos «nuevos tiempos» que son también los del pasado, pues a medida que la intemperie avanza hacia Capital Federal, el reloj de la Historia enfrenta una regresión que trae de vuelta la Argentina de la dictadura, del rosismo, del radicalismo, de las epidemias

decimonónicas, de la Guerra del Brasil, del virreinato. María relata, desde su presente europeo en que se sitúa el primer capítulo de la novela, ese año del desierto que comienza un diciembre en el que algo estalla y precipita los acontecimientos que la empujaron, tras transitar un rosario de peripecias, a un exilio definitivo provocado por la desaparición de su país natal. Si su presente se dice en el inglés de su nueva vida, su pasado argentino emergerá en el español de su historia, ventana a aquellas muchas Marías que tuvo que ser durante ese ciclo de doce meses de debacle. Diciembre es el principio y el final de la historia, pero, también, el principio del fin que llevaba tiempo gestándose y que estalla definitivamente ese mes; la devaluación, las colas frente a los bancos, «la represión de la montada del dos de enero» (131), los disturbios, las marchas contra la intemperie que siembran el germen de la violencia social, el pánico, el caos, la aparente calma que sigue al «apuro histórico de antes» (12), la expropiación que deja un reguero de gente desposeída a su paso, etcétera, dibujan un 2001 en que algo se trunca para siempre: «Los marcos habituales de la vida argentina se fracturan, en efecto, en diciembre de 2001. La mayor crisis económica y de representatividad política de la historia del país se dirime en la calle y tiene su precio en sangre» (Semilla Durán, 2010: 327-28).

La crisis de 2001 supuso la culminación de un proceso iniciado años atrás: a la hiperinflación de 1989, que supuso la dimisión de Raúl Alfonsín, siguió la década menemista, en la que los ajustes estructurales implementados por Carlos Menem dejaron altas tasas de desempleo y corrupción. La recesión de la economía argentina comenzó a abrirse paso ya en 1998 y se agravaría progresivamente sin que el gobierno de la Alianza con Fernando de la Rúa a la cabeza supiera responder. El 1 de diciembre de 2001, ante una retirada masiva de depósitos de los bancos motivada por el clima de desconfianza, que amenazaba con colapsar el sistema e imposibilitar el pago de la deuda externa, el entonces ministro de economía Domingo Cavallo decretaba el «corralito», que suponía la restricción del acceso al dinero en efectivo. Fue entonces cuando se desató la furia social que ya venía gestándose años atrás en forma de movilizaciones, protestas, saqueos, cacerolazos etcétera, que fueron reprimidos y que determinaron que De la Rúa declarase, el 19 de diciembre, el estado de sitio, tras lo que presentaría su renuncia, dejando tras de sí un panorama que vería a cinco presidentes tomar cargo en una misma semana. Maristella Svampa sitúa en 1989 el fin definitivo del modelo de integración social que, implementado por el peronismo, sería sustituido por un modelo acumulativo, en la sintonía del capitalismo global, productor de desintegración y exclusión social. La desigualdad social, ahondada por el desempleo, la precarización y la desindustrialización,

adquirió reflejo en unas ciudades cada vez más polarizadas y segmentadas, y también en el campo, donde la implementación del nuevo modelo de explotación a gran escala supuso la exclusión del modelo de agricultura tradicional. Los ciclos de hiperinflación determinaron que la población perdiese, abruptamente, los «marcos que rigen los intercambios económicos» (Svampa, 2005: 27), así como la confianza en la legitimidad de unas instituciones que la había despojado a todos los niveles. El lema «Que se vayan todos» se oyó, entre 2001 y 2002, en las calles de las principales poblaciones argentinas con Buenos Aires a la cabeza. La calle se politizaba y establecía sus propios modelos de diálogo, en forma de asambleas barriales o de intercambio, acudiendo al trueque ante la ineffectividad de la economía formal. La catástrofe que barrerá la Argentina de Mairal del mapa, esa fuerza llamada intemperie o desierto, no es sino encarnación simbólica de esta debacle que sacudió los cimientos del sistema argentino.

Pese a que el gobierno se niega a reconocer la existencia de la intemperie, gran parte de la población se moviliza en contra el fenómeno; así, María encuentra en la calle un volante con el lema «La intemperie que el Gobierno no quiere ver», compuesto por «fotos de una cuadra antes y después de la intemperie. En el *antes* había casas, una al lado de la otra, y en el *después* se veían sólo baldíos» (15). Alejandro, el novio de la joven, miembro de los «grupos revolucionarios» de «La Provincia»<sup>127</sup>, opuestos a las actuaciones de los centros de poder de la capital, le cuenta cómo el gobierno despliega un aparato de encubrimiento con el fin de sostener su versión oficial: «No saben ni disimular, caen en trucos estúpidos (...). Para ocultar la intemperie, levantan sólo las fachadas de la cuadra, como un decorado de cine» (75). Esta retórica del disfraz no sólo opaca la situación real, sino que, además, sirve de sostén a una serie de actuaciones que, antes que resguardar al ciudadano, aprovecha la ocasión para exterminar al excluido, al desposeído:

Unos tanques y una topadora avanzaban sobre las casillas, obligando a la gente a salir. Las familias huían como podían y las máquinas trituraban despacio los asentamientos, sin detenerse (...). Al día siguiente (...) vi lo que quedaba: parecía que un huracán había arrasado las casillas, y había dejado plazas y calles desiertas con una pila de medio metro de basura y chapas aplastadas (32).

Esta fuerza institucional que deja tras de sí un reguero de desechos materiales y humanos no dista, demasiado, de aquello que produce ese insólito fenómeno de la intemperie; es a

---

<sup>127</sup> Alejandro pasará a liderar tales grupos, llegando incluso a alimentar una leyenda que lo convierte en una figura mítica que recuerda bastante a la de Facundo Quiroga.



la intemperie, precisamente, como deja el Estado a unos individuos a los que le son expropiados sus hogares, sus pertenencias, sus derechos y su intimidad.

María decide mudarse, junto a su padre, desde la casa familiar de Beccar, localidad emplazada en el norte del Gran Buenos Aires, que atravesará entonces primero la intemperie, hacia el departamento que fue de su abuela, en el Barrio Norte. Pronto el nuevo hogar se convertirá en una multitudinaria residencia compartida como consecuencia del mandato del gobierno de «acomodar familias en donde hubiera más de un ambiente por persona» (27); convertidos en colmenas, los edificios se clausuran para protegerse del afuera mediante un modelo de autogestión que los convierte en micro-Estados y se construye una «ciudad subterránea», esto es, un sistema de puentes y túneles que permite el tránsito por ese adentro que se supone seguro. Llega un momento en que no se sabe qué sucede en las calles —«discutían si lo que estábamos viviendo era un sitio a la Capital, o si no era más que gente que había migrado a las calles del centro para huir de la intemperie y mendigar comida» (55)—, mientras intramuros se instalan la violencia, la delincuencia y la desigualdad. Cuando María por fin decide salir de ese espacio se da cuenta de que esa «barbarie» temida no existe en realidad: «Pensé en toda esa gente ahí metida, temiéndole a algo que ya no estaba más. Todos encerrados en el sistema de fortificaciones y de túneles, sin saber que ya se podía salir a la calle» (109). La «retórica de la sospecha» gestada por el gobierno determina unos modos de articulación de lo comunitario sostenidos por la represión; el miedo a enfrentar la visión de esa amenaza en la que se reconoce la barbarie permite al estado gestionar y amparar su poder sobre una ciudadanía recluida. Afirma Ronsino que «una nación, como Forma, también es una Máscara y esconde una tragedia discordante. Una nación moderna esconde al interior una organización de clases»; cuando esa Máscara desaparece, cuando la nación pierde su forma, emerge entonces la violencia, «la negación del otro (física y culturalmente)» (2001: online). Esto es lo que ocurre en la novela de Mairal. Pese a los intentos de encubrimiento por parte del Estado, la crisis, la hiperinflación, la insostenibilidad de un modelo, trizan esa Máscara de lo nacional, desatando una violencia contenida aquí en la fuerza de la intemperie. El «año del desierto» arranca, precisamente, con esa fisura que, instalada en el seno de lo comunitario, conforma una problemática que se juega en las calles, que van a agrietarse progresivamente para dejar asomar la barbarie latente, en cuanto germen remoto sobre el que se sustenta la Nación; esto es precisamente lo que permite hermanar al de la novela con otros tantos diciembres en que esto se hace

visible<sup>128</sup>: en diciembre de 2010 se produjo la toma del Parque Indoamericano por parte de familias en situación habitacional crítica, en el mismo mes de 2013 se produjo una huelga policial de grandes dimensiones, y en el de este pasado 2017 se desató una batalla campal contra la pretendida reforma de las pensiones<sup>129</sup>. En todos esos diciembres, como en el de la novela, lo comunitario se torna ese arrabal «donde duermen las fieras y los cadáveres del pasado y del futuro» (Ronsino, 2001: online).

El mapa de la ciudad comienza así a reconfigurarse al ritmo de las amenazas que la cercan. Del mismo modo que en el siglo XIX la fiebre amarilla desplazó a las clases altas desde el sur hacia el Barrio Norte –dirección que, por cierto, en la novela se invierte, de acuerdo a la lógica regresiva que la caracteriza–, la peligrosidad que se le asigna a la «Provincia», referida en términos de «fuerzas subversivas» o «grupos revolucionarios», determina la construcción de torres familiares que garanticen un mayor grado de defensa: las «torres familiares que se habían multiplicado en la Capital desde que la provincia se había vuelto peligrosa» (32). La capital debe fortalecer entonces su perímetro ante el «caos de grupos armados y muchedumbres descontroladas» (40), ante aquello que los noticieros, el gobierno y la propia población refieren en términos de un otro violento, bárbaro y peligroso al que es necesario combatir. En junio de 2002, días antes de los sucesos del Puente Pueyrredón<sup>130</sup>, el presidente Duhalde declaraba que el gobierno no toleraría nuevos cortes de los accesos a Capital Federal: «No pueden pasar más, tenemos que ir poniendo orden» («La protesta baja en forma abrupta», 2002). Maristella Svampa (2005) describe cómo los relatos sobre los sucesos del puente que se produjeron en ese momento en Argentina refirieron a los movimientos reivindicativos de los piqueteros en términos de «rebrote subversivo», «francotiradores de las FARC», «complot piquetero»

---

<sup>128</sup> Diciembre es el mes en el que el Parlamento suele reunirse en Argentina y por eso suele ser el mes más conflictivo del año.

<sup>129</sup> Las descripciones que María hace de lo que presencia en la calle de la ciudad no se diferencian demasiado de los relatos de lo sucedido entre los días 17 y 19 de diciembre de 2017; el «en cada marcha contra la intemperie pasaba lo mismo» (16) que sentencia María bien parece prestarse a la generalización. La siguiente referencia de la novela podría ser, asimismo, un fragmento extraído de cualquiera de las noticias difundidas recientemente sobre los cercos al Congreso para evitar la aprobación de los nuevos presupuestos para las pensiones: «El Bombero nos dijo, avergonzado, que varias dotaciones de bomberos habían rodeado el Congreso porque el Presidente lo mandó clausurar hasta que le aprobaran el presupuesto exigido» (157). Aunque aludiendo a otro momento, Elsa Drucaroff percibe también esta idea, matizando, cuando enumera los imaginarios de la novela que permiten pensar el presente, «el exterminio de los excluidos por parte de la policía que está transcurriendo hoy, en este mismo presente, frente a los ojos ciegos y cómplices de la sociedad argentina» (2010: online). Ese presente parecería convertirse, así, en muchos otros presentes análogos.

<sup>130</sup> Varias organizaciones, en reclamo de mejoras sociales, cortaron el puente, suceso que se saldó con la muerte de dos jóvenes militantes, cuya repulsa concentró a un gran sector de la población en la Plaza de Mayo.

o «matanza entre piqueteros». Aquello que articula el discurso presidencial, avalado por la facción del discurso mediático afín a él, no es sino una criminalización capaz de sostener y legitimar sus acciones «ordenadoras». En otro lugar Svampa (2006) señalaba el modo en que, en escenarios de crisis, tales como el que se da en 2001 en Argentina, se reactiva la figura de las clases peligrosas, acudiendo a esquemas emplazados en la oposición sarmientina, aprovechando por tanto la potencialidad simbólica de la imagen de la barbarie:

Este desprecio a lo plebeyo reactiva la imagen fundadora de la Argentina moderna, «civilización o barbarie», que históricamente ha estado en la base de diferentes dispositivos simbólico-políticos para justificar el repudio hacia las nuevas clases populares y, en última instancia, la exclusión de aquellos elementos percibidos como una amenaza fundamental para la sociedad (Svampa, 2006: 403).

El valor de la propuesta de Mairal residiría en aludir a este proceso conformando un sentido proyectivo; esto es, el autor evidencia la cristalización de esta imagen de la barbarie en el devenir nacional para mostrar las derivas catastróficas que ello posee. Si la Argentina que describe en su novela retrocede en el tiempo, lo hace para cuestionar un presente que, de seguir reproduciendo estos patrones simbólicos ya caducos, estará abocado a iniciar la destrucción nacional irreversible que inicia la intemperie.

La problemática fundamental sobre la que se sustenta la novela adquiere la forma de un binomio opositivo que, permutable por capital y provincia, ciudad y campo, salvajes capitalistas y nosotros, malones y nosotros, «chetita nariz parada» y «negra metida» (170), «gente totalmente “al margen de la autoridad” (...)» –etiqueta que sirve para «las bandas de los “braucos”, los “guatos”, los “turíes”» (167)– se sustenta en la conocida pareja civilización-barbarie. Así, ya no se trata únicamente de dirimir «dónde empieza la ciudad civilizada y dónde el campo embrutecido» (157), sino que es la propia ciudad la que se encuentra conformada sobre y desde un esquema sostenido en la exclusión. Locane (2016) recurre a la imagen de la isla para referir al modo en que la literatura urbana del presente exhibe un espacio conformado por múltiples zonas diferenciadas que, regidas por lógicas y normas propias, se encuentran incomunicadas entre sí; lo que nos interesa es el modo en que el autor percibe cómo cada uno de estos espacios es dotado de una significación concreta derivada del poder de acción que poseen en el espacio global: así, desde un modelo de interpretación de raigambre sarmientina, se identificarían zonas de alto desarrollo identificadas con ese polo de lo civilizatorio, enfrentadas a su contraparte, aquellas encalladas en un estadio premoderno con escaso poder de intervención en los

flujos globales<sup>131</sup>. María trabaja como secretaria en la compañía Suárez & Baitos, emplazada en uno de los distritos financieros de la capital bonaerense —«las oficinas estaban en los últimos pisos de la Torre Garay, sobre la calle Reconquista, a unas cuadas de la Plaza de Mayo» (10)—. Aquí encontramos una de las «murallas» que segmentan una «ciudad guetoizada», reestructurada por un neoliberalismo que subyuga el lugar a sus propios requerimientos (Reati, 2006), disolviendo lo que Lefebvre definiese en términos de «derecho a la ciudad»<sup>132</sup>. La visión que posibilita el edificio en que trabaja María permite concebirla:

Como si fuera un lugar en otro país, lejos del barro nacional, como visto desde un avión. Era la altura de la economía global, de las grandes financieras del aire, donde se establecían a la perfección los contactos telefónicos con las antípodas. Como si, ahí arriba en el mejor oxígeno, en la cima del mundo, pudieran tocarse la punta de los dedos con New York, con Tokio (...). El truco del lugar era la altura, lejos del tercer mundo, el horizonte lejano, diáfano, donde podía verse, en los días más claros, la orilla de enfrente, la salvación *off shore*, el Uruguay, la ciudad de Colonia del Sacramento (14).

Lo que María llama «la lejanía de la altura» (33) enfatiza la distancia que separa a ese microcosmos de la realidad que transcurre a pie de calle; no parece casual que, pese al avance de la intemperie y sea cual sea el lugar al que esta la ha empujado, María alcance a distinguir, siempre, esa gran torre por sobre las ruinas que se apilan en la ciudad. Tampoco que en su última incursión a la capital junto con los indios «ú» con los que convive en uno de los episodios que constituyen su vida de ese año, esa «torre de Babel» sea lo único que permanezca todavía como una especie de fortín rodeado de desechos: «Era todo un lugar sin nombre, un lugar para morirse simplemente de tristeza (...) El edificio parecía una gran lápida en medio del pastizal. Se veían algunas ruinas alrededor» (299). Símbolo privilegiado del sistema responsable de la devastación del país, la Torre Garay será lo último que aviste María desde la embarcación a la que es empujada tras haber sido capturada por los que ahí resistían como últimos supervivientes, devoradores caníbales de los únicos rastros de vida que habitaban la ciudad. Y, en este punto, radicaría

---

<sup>131</sup> El autor incluye una cita de Monsiváis que nos resulta esclarecedora: «Globalización significa que todo lo que ocurre en Nueva York o Los Ángeles repercute enormemente en Puebla o Hermosillo, pero lo que pasa en Puebla o Hermosillo no tiene la menor importancia para Nueva York o Los Ángeles» (en Locane, 2016: 34).

<sup>132</sup> Molano Camargo (2016) analiza en su estudio cómo el debate sobre el derecho a la ciudad que planteó Lefebvre en un contexto de subyugación del ciudadano a los vaivenes del Estado moderno, que privilegiaba una sociedad de consumo en que la vida se tornaba mercancía, adquiere una gran revitalización en el contexto de la globalización del presente, en que el Estado es sometido por los flujos económicos internacionales. Como entonces, ahora el poder de intervención y participación ciudadana en la configuración de un espacio común se ve también cercado por los mismos límites que contienen la acción estatal.

uno de los planteamientos fundamentales de la novela: los últimos supervivientes de la ciudad, guardianes de ese reducto que decide el andar del país desde las alturas, resisten practicando eso que, como matiza Cárdenas en su conferencia sobre la antropofagia, fue establecido por la cultura occidental como límite entre la civilización y la barbarie: el canibalismo. Empresarios tornados harapientos que gritan desaforados ante el descuartizamiento de un hombre realizado con las antiguas cuchillas de cortar papel, pedazos de carne colgando en la sala de juntas custodiados por los jefes, gente ahorcada cuyos miembros han sido devorados: ese es el escenario que María encuentra en la Torre y cuya contemplación le causa la pérdida del habla, que no recuperará hasta varios años más tarde, ya en ese país inglés de su exilio. Ahí donde se resguarda y abandera la máxima expresión de la civilización se desata la barbarie más brutal, en una caricaturización extrema del polo de lo civilizado a través de estas escenas caníbales.

María tiene, al comienzo del proceso de destrucción, un sueño que adquiere cierto cariz premonitorio, al condensar el andar de ese fenómeno ya iniciado:

Veía grietas donde anidaban unas palomas y dejaban semillas que se hacían plantas de raíces expansivas, raíces apretadas que rajaban la losa, arbolitos que se abrían paso en el verdín de una cornisa. Podía ver un araño en la pared descascarada, la junta de los ladrillos lavándose en el aguacero, el ácido del tiempo que arruinaba las capas de pintura, las aureolas del óxido creciendo... (18).

Uno de los personajes de *Los estratos*, del colombiano Juan Cárdenas, repite la famosa sentencia del final de *La vorágine*, «os va a comer la selva», para aludir al modo en que la naturaleza se vuelca sobre la ciudad; en una versión adaptada que transmutase selva por desierto como fuerza asoladora, esta podría servir como subtítulo al escenario de la novela de Mairal. Fernando Reati describe cómo en varias novelas de anticipación argentinas lo posapocalíptico adquiere la forma de una fuerza natural avanzando sobre un paisaje urbano para revertirlo hacia estadios precivilizados, de un modo que advertiría sobre los rumbos de la historia nacional (2006: 116). Altamirano reflexiona en «La selva y el damero» (1989) sobre los modos en que se desarrollaron en América Latina proyectos urbanísticos que fueron proyección de los centros metropolitanos; si el damero representaría el modelo urbano aplicado por estos, la selva aludiría a un paisaje propio sometido a aquellos. El sentido de la intemperie emergería en la conjunción de estos aspectos: aquello que asoma bajo las baldosas de una ciudad como Buenos Aires, signo además de la cultura europea, son los rastros de una naturaleza administrada espacial e ideológicamente por una determinada configuración territorial, al servicio de un modelo concreto, el mismo que ahora se resquebraja exhibiendo el sustrato del que se sirvió para

constituirse. Afirma Alessandro Baricco que «(...) en su propia relación con los bárbaros toda civilización lleva inscrita la idea que tiene de sí misma» (2008: 205). La propuesta de Mairal supera la reformulación de la famosa dicotomía para develar lo que Drucaroff refiere en términos de «un fundamento nacional bárbaro que hoy no es percibido como un mal externo o superado (...), sino como posibilidad siempre latente, constitutiva de la Argentina» (2010: online), pues como leemos en la novela: «Debajo de la ciudad, siempre había estado latente el descampado» (174). Ronsino, en el texto citado, ya apuntaba cómo tanto en el suelo previo al levantamiento de la Casa Nacional como entre los restos que esta deja cuando se desmorona, hay una pulsión de violencia que emerge cuando se aparta la máscara que oculta los verdaderos cimientos de la Nación<sup>133</sup>; ello habla, en última instancia, de un momento concreto:

La violencia (...) habla de un período histórico sin forma, sin consistencia ni marcos. Una zona indefinida, que no es nada, donde hay desperdicios, restos: en esta zona de desechos se apilan los cadáveres que la lucha se ha cobrado, y habitan las fieras indomables, que se alimentan del horror (que siempre huele a sangre) (2001: online).

En la Buenos Aires de Mairal la cotidianeidad de sus habitantes articula un movimiento que hace retroceder la Historia: la mujer pierde el derecho al voto y a la participación en el mundo laboral, los jóvenes son reclutados para el servicio militar ahora obligatorio, los supermercados se transforman en tiendas que ofrecen productos de otras épocas, los autos desaparecen dejando paso a los carros y caballos, se suspenden las importaciones, la teoría darwinista vuelve a ocupar el blanco de los ataques de una Iglesia que se emplaza a la par del Estado, etcétera. Lo único que parece seguir su curso, ahora de una forma acelerada, es la descomposición, que hace que las frutas o la carne se pudran en cuestión de horas.

Eduardo Becerra refiere el cambio de paradigma que supone el paso de una economía desplegada en torno a la producción a otra plegada al consumo, así como las implicaciones que ello posee a nivel comunitario, dada la elocuencia que poseen las relaciones que se establecen entre función, necesidad y consumo «como indicador de cambios significativos en la constitución de las sociedades actuales» (2016: 252). El retroceso que marca los tiempos de *El año del desierto* alcanza a un modelo que ahora

---

<sup>133</sup> María es testigo, en el seno de esos microgobiernos establecidos en lo que llamábamos colmenas, del modo en que la diferenciación que opone a las ideologías nace de un sistema de trabajo (78), para radicalizarse por las relaciones de poder hasta desatar un odio que es anónimo y arbitrario: «Ahora defendían a los líderes puentistas, los sucesores del Presidente de Consorcios, a quien ellos mismos habían matado. Era todo muy confuso y arbitrario» (80).

desecha los objetos demarcados por su valor de ocio para sustituirlos por aquellos que poseen un valor de utilidad o de uso, que se erige ahora en lógica dominante<sup>134</sup>. Si con el paso de la producción al consumo la función de los objetos está orientada a satisfacer unas necesidades creadas por las fuerzas sociales dominantes (Becerra, 2016), en el año del desierto «todo se transformaba en herramientas» (56), del mismo modo en que la lógica de la acumulación que caracteriza al consumismo azuzado por la economía neoliberal resulta ahora ineficaz en medio de la ruina y el desecho: «Cuando vivíamos en el departamento, tapados de cosas, nos hubiese venido bien una fogata así. Quemar todos esos objetos y electrodomésticos que se acumulaban (...). Esa manía de acumular se nos hubiera curado con un buen fuego de vez en cuando» (260). María, en uno de sus paseos por la ciudad, relata:

No sé cuentas cosas vi que me parecieron irreales por el cansancio: perros de raza, sueltos y perdidos; bares automáticos con sándwiches de milanesa y flanes detrás de un vidrio, que bajaban hasta una abertura con sólo meter una moneda; policías dirigiendo el tránsito desde garitas en medio de las avenidas donde no andaban los semáforos; un caballo muerto contra el cordón de la vereda y un viejo cortándole las crines con un cuchillo (114).

Esa temporalidad dislocada de la intemperie instala una cotidianeidad extraña aceptada por una población que, para sobrevivir, debe adaptarse irremediabilmente a los nuevos ciclos. Marina Kogan afirmaba que «para muchos de nosotros, el 2001 fue un año que desafió lo verosímil, que nos hizo pensar que si pasaba lo que pasaba era porque podía pasar cualquier cosa» (2006: online). *El año del desierto* construye una red de referencias que permite emplazarla en un momento muy concreto de la historia argentina; y aquí el registro realista no alcanzaría entonces para «narrar sucesos que en lo real dismantelaron nuestros límites de lo verosímil» (Kogan, *ibídem*), quiebre que la novela articula desde un tiempo desarticulado para mostrar una cara concreta de la crisis de 2001-2002: el «efecto desnaturalizador» que esta tuvo como desenmascaramiento del orden excluyente que, bajo el amparo de la globalización neoliberal (Svampa, 2005: 296), venía implementándose desde hacía tiempo y que, en ese momento, dejaba al descubierto sus verdaderas consecuencias, las que en la novela toman la forma de un paisaje despojado a todos los niveles.

---

<sup>134</sup> «Fuimos al mercado en Plaza Dorrego; en los puestos ya no vendían antigüedades sino huevos, verdura y fruta que se podría de mirarla. Parecía que las antigüedades ya no le interesaban a nadie salvo que tuvieran alguna nueva utilidad (...). Nos metimos en el gran Mercado de San Telmo. No había productos de marca, ni enlatados ni envasados; todo se vendría fragmentado en hojas de diario» (122).

En el intersticio temporal entre el progreso y la regresión se instala también el relato «Hoy temprano» (2001) de Mairal. En él, en un día en el que el niño narrador viaja en auto con su familia hacia la quinta que poseen, transcurren entre cuatro y cinco décadas de la historia de Argentina: los coches en los que viaja la familia, el entorno que se observa tras la ventanilla o los grupos que suenan en el estéreo ponen voz a distintas épocas históricas. El relato se abre y se cierra con la referencia al inicio del viaje, sin que se llegue nunca a la quinta, que se vuelve así espacio casi utópico, «inalcanzable» (2001: online). Se viaja hacia delante, pero sin embargo «sentimos que no vamos a llegar nunca» porque el entorno, antes que mostrar signos de progreso, parece retener y empujar hacia atrás, en sintonía con los restos, desechos y despojos que se acumulan a los dos lados de la carretera: «Afuera cada vez hay más basura, más pintadas políticas» (Ibídem). Llegar, averse, no parece ser una opción en una ruta que sólo ofrece la posibilidad del viaje, del tránsito y que, de nuevo, niega la posibilidad de un futuro: «Los años pasan hacia atrás cada vez más rápido». El narrador es, al final del relato, «un hombre que no sabe dónde frenar y sigue viajando en el auto desde que salió hoy temprano, hace mucho, acostado en la luneta de atrás» (Ibídem), instalado en una deriva ante la que no parece poseer capacidad de acción alguna. La regresión temporal configura, en ambas ficciones del autor, un efecto anticipatorio procedente de la visión descarnada del camino: si en *El año del desierto* supone una andadura hacia la nada, hacia el vacío, en «Hoy temprano» implica el tránsito eterno por un camino que no tiene otro final que la contemplación, también, de la nada, aplastada por el progreso. De este se vuelve emblema la autopista por la que se conduce, para cuya construcción tuvo que derrumbarse la quinta familiar, razón y destino, supuestamente, del viaje. En el planteamiento de este camino parecería residir una lectura simbólica de ciertas lógicas ideológicas del presente: si se supone que se conduce con un objetivo claro, alcanzar la quinta, pero desaparecida esta el viaje continúa eternamente, habría que plantearse si existe realmente ese destino que se esgrime como motivo para embarcarse en el tránsito, o si se trata de un espejismo que no presta atención además, a las ruinas y excedentes que genera a su paso.

Volviendo a la novela, María, exhausta por la lucha por su supervivencia, emprende junto con dos compañeros un éxodo al campo abierto, en el que la esperanza de emprender una nueva vida cultivando para la propia subsistencia posee un cariz utópico que pronto desaparece cuando aquel se descubre como el páramo hostil que es en



realidad<sup>135</sup>. La huida queda entonces descartada, siendo imposible proyectar el futuro ni en el ahora de la modernidad ni en los estadios anteriores que posibilita el espacio de lo rural. El único espacio que realmente ofrece una alternativa, ahí donde María desarrolla un verdadero deseo de pertenencia, es el conformado por la comunidad indígena de los indios «ú», pueblo que sobrevive en algún punto de la pampa. La joven se torna, así, espejo de esa «india rubia» que en el cuento de Borges optara, sobre su anterior vida, por el desierto<sup>136</sup>, pues como ella, ante la posibilidad de regresar a su ciudad natal, escoge permanecer ahí donde «el tiempo se dejaba habitar. El pasado no dolía. Podía vivir en esa especie de eternidad» (297), en ese suelo de lo originario, entre esos marcos comunitarios de lo primitivo en los que encuentra, como no le sucedía hace tiempo, un lugar propio. Ese presente eterno a que refiere María transcurre paralelo al «tiempo crónico» o «domesticado», entendido como el tiempo físico, del reloj o del calendario (Benveniste, en Garrido Domínguez, 1993), que no deja de fluir para conformar ese ciclo completo que conforma el año que anuncia el título de la novela:

Yo me había perdido en el tiempo, me había dejado arrastrar por la correntada tibia de los días, había visto pasar los cielos cambiantes, las tormentas rosadas, el viento que quebraba las ramas; todo sin pensar en fechas. «Estamos en diciembre» pensé, pero casi no tenía significado (296).

El tiempo de lo natural se impone progresivamente frente a un tiempo histórico que supone la regresión de un año por el que transcurren siglos enteros<sup>137</sup>. Aludiendo al pensamiento de Benjamin, afirma Martín-Barbero que «hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir, movilizar» (2000: 21); el futuro que cabe esperar como proyección de un pasado que configuró su proyecto nacional sobre la base del progreso encomendado por completo a la civilización es el de la nada irremediable que causará la intemperie. Es por eso que, frente a esto, María sólo es capaz de ser en un pasado primigenio, anterior a todo ello, en un territorio simbólicamente «virgen». La dislocación del tiempo que reina en la Buenos Aires de Mairal —«nadie tenía la hora exacta, no había dónde preguntar la hora oficial» (159)— materializaría el desgarramiento

---

<sup>135</sup> No tanto por las posibilidades de la tierra como por los nuevos derechos de propiedad, que dificultan el acceso y participación del sistema de pertenencia y explotación de la tierra, ya que acabarán trabajando para un patrón que impone de forma autoritaria los marcos de la vida laboral, social y religiosa.

<sup>136</sup> Nos referimos a «Historia del guerrero y la cautiva», en que una inglesa, parte ya de la vida de los indios a que fue entregada, rechaza la opción del regreso a la ciudad ante la felicidad que le aporta su nueva comunidad.

<sup>137</sup> En un determinado momento leemos, por ejemplo, que «Las Provincias Unidas del Sur dependían de España, al menos hasta que mejorara la situación. No sé por qué me cansaba tanto lo que me estaban contando. Me sonaba irreal, lejano. Había perdido la noción del tiempo» (259).

de un espacio nacional que se debate entre «el retorno al tiempo fundacional de los nacionalismos y el avance de la globalización» (Guerrero, 2015: 19). Elsa Drucaroff percibe en la novela de Mairal un «descreimiento en el futuro» —«ni las gitanas veían el futuro» (157), leemos en la novela— que niega posibilidad alguna de mejora y que, además, supone un rasgo generacional que compartirían todos aquellos nacidos en los últimos 35 años (2010: online). Muchas de las ficciones que analizaremos aquí confirman esta problematización del futuro; lo singular de la propuesta de Mairal reside en apuntar hacia dónde se dirige la nación articulando un recorrido por el pasado que se remonta a su momento fundacional.

Ferraris, en su *Manifiesto del nuevo realismo*, encuentra la matriz de ese cambio de paradigma «en la sentencia “no hay hechos, sólo interpretaciones, porque el mundo verdadero había terminado por ser una fábula. Una fábula que se repite, según la ciclicidad del eterno retorno y no según el devenir de la historia universal como progreso de la civilización» (2012: 3). A lo que alude Ferraris es a la necesidad de analizar paradigmas —tales como el romanticismo, la modernidad, etcétera— fuera de su contexto de producción, esto es, desde otras herramientas críticas que permitan discernir si siguen siendo, en los términos tradicionales, operativas<sup>138</sup>. Si referimos a esta propuesta del crítico italiano es porque creemos que la novela de Mairal, en ciertos sentidos, puede encuadrarse en esta línea de pensamiento. *El año del desierto* pone en paralelo las dos dimensiones de la Historia y la ficción, con el fin de evidenciar el vínculo que entre ellos se establece en cuanto base de la conformación de la nación argentina. En la novela de Mairal, la patria borgeana de la «Fundación mítica de Buenos Aires» ya no se funda sino que se arruina (60), la nieve primeriza que cubre la capital (135) anuncia, como en *El eternauta*, la disolución que vendrá; en un momento se refiere cómo los hombres que han regresado de una de las batallas que suceden adoptan el criollismo como modo de ser de una forma tan exagerada que los hace parecer «extras de una película» (230). Todo ello sucede a la par que la Historia desanda sus pasos, convirtiendo de nuevo a la Plaza San Martín en la plaza de toros que fue o instalando la impunidad en una ciudad en que se suceden las desapariciones, amparadas por la ley del olvido. En la Buenos Aires de Mairal sólo queda «el pedestal de un monumento dedicado a algún prócer que ya no estaba»

---

<sup>138</sup> Ello se inscribe en la misma línea de pensamiento que desarrolla Juan Cárdenas, como apuntamos en el capítulo anterior: el colombiano reivindicaba la necesidad de revisar nociones como las de «regionalismo» desde paradigmas recientes que permitan un análisis crítico de los contextos en que se conformaron los valores tradicionalmente asignados al término.

(173), del mismo modo que se desvela lo que se esconde tras la leyenda de un líder revolucionario que no es otro que el novio de María: muerto tiempo atrás, diversos sucesores han encarnado su figura y adoptado su nombre, perpetuando la leyenda. Esa máscara de lo nacional a que aludía el escritor Hernán Ronsino es retirada en la novela para mostrar las entrañas de tal escena, que aquí además aparecen en su grado máximo de descomposición. El hecho de que Mairal ponga en paralelo la regresión de la Historia con la reescritura de ciertos episodios centrales de la literatura argentina apuntaría a la intención de mostrar el papel fundamental que tuvo la literatura en la conformación del paisaje nacional. Ya hemos señalado cómo Giménez (2007) aludía al modo en que determinados paisajes, colmados de ciertos valores, se introducen en el imaginario popular-nacional asumiendo la representación de la totalidad del territorio, que el autor ejemplificaba con los *westerns*. Este es el procedimiento que habrían asumido, también, los letrados en el momento de la independencia, asumiéndose constructores legítimos de paisajes y, por tanto, dotando de ciertos valores a esos escenarios nacionales. Mairal lograría señalar su carácter artificioso, que ampara la construcción de sistemas de pensamiento concretos. La revisión de todo ello desde el presente apunta hacia la inoperatividad de ciertos paradigmas cristalizados en el interior de la casa nacional y que, además, son los responsables de generar las ruinas a que esta, ahora, ha sido reducida. Si, como señala Becerra (2016), las lógicas del consumo desarrolladas en los años 90 determinaron la naturaleza de las ficciones de ese tiempo, de las que resultan significativas las agrupadas en torno a *McOndo*, la novela de Mairal incidiría en cómo esos paisajes, en su doble dimensión natural y cultural, derivaron en estos otros ahora despojados, deformados, también, en ese doble sentido. *El año del desierto* cuestiona las derivas de un sistema que gestó el cataclismo que asola el país, pero, además, apela a la necesidad de revisar críticamente las representaciones literarias que, como esa América Latina *exclusivamente* global, virtual, superdesarrollada y consumista, sirvieron de programa a dicho sistema.

La intemperie avanza dibujando círculos concéntricos que, desde el afuera del Gran Buenos Aires, se dirigen hacia el corazón de Capital Federal; Fermín Rodríguez acude precisamente a la imagen de las ondas concéntricas para recordar cuál fue el esquema que usó Esteban Echeverría, en los años treinta, para configurar las fronteras del mapa de valor que trazó el escritor en «Contribución territorial» (1972): en él dividía en cuatro zonas la provincia de Buenos Aires, según su productividad, que determinó proporcional a la distancia de un determinado terreno con la capital. Resulta significativo

que, como matiza Rodríguez, Echeverría busque con ello establecer un valor territorial propio, distinto al de la economía europea, que clasificaba las tierras según fuesen fértiles o no; siendo todas cultivables en el Río de la Plata, estas se diferenciaban ahora según su productividad, determinada por esa distancia con el centro ordenador que era Buenos Aires (2006: 151). Desde el centro de esta se propagaba entonces, hacia afuera, el valor de la propiedad, que terminaba en el desierto: «Pura extensión en manos de los indios, el Desierto está afuera de los límites de la representación, más allá de la esfera del valor» (Ibídem). En el desierto se encuentra, como señala Sarlo (2007), el origen de la cultura argentina, el punto de partida de un proyecto nacional apuntalado desde lo literario: si el Romanticismo se caracteriza por un retorno a lo originario, el trayecto trazado por su veta rioplatense es el de la vuelta a la ausencia de ese origen. En la «Advertencia» a las *Rimas* Echeverría, aludiendo a *La cautiva* afirma: «El desierto es nuestro más pingüe patrimonio, y debemos poner conato en sacar de su seno no solo riqueza para nuestro engrandecimiento y bienestar, sino también poesía para nuestro deleite moral y fomento de nuestra literatura nacional» (2016: 117). El desierto se convierte en fuente de una esencialidad de la que la cultura argentina extrae la originalidad estética que busca; para ello, este territorio es sometido no sólo cultural sino política y económicamente a una ideología concreta, sostén de la fundación nacional. La idea de vacío asignada a un Desierto que se encontraba sin embargo habitado responde a un proyecto concreto, el de que «es preciso llenar ese vacío (barbarie) con cultura (civilización)» (Bravo, en Biglieri, 2017: 26). Mairal traza en *El año del desierto* los dos momentos de arrabal que componen la fundación y la desfundación nacional, caracterizados ambos por el desierto:

La palabra *desierto*, más allá de una denominación geográfica o sociopolítica, tiene una particular densidad cultural para quien la enuncia, o, más bien, implica un despojamiento de cultura respecto del espacio y los hombres a que se refiere. Donde hay desierto, no hay cultura, el Otro que lo habita es visto precisamente como Otro absoluto, hundido en una diferencia intransitable (Sarlo, 2007: 25).

Resulta sintomático que Mairal escoja ese desierto «originario» como fuerza asoladora; el apunte que hacía Reati sobre las muchas ficciones de anticipación argentina que recurrían a la imagen de la naturaleza volcándose sobre los espacios urbanos adquiere aquí pleno sentido: son los atributos asignados al desierto, el vacío y la barbarie, los que se desatan sobre Buenos Aires, evidenciando los cimientos retóricos que determinaron la configuración de un territorio en que la oposición sarmientina se cristalizó para perpetuarse en diversas formas. *El año del desierto* narra, desde el intersticio de la

oposición fundacional de la nación, sostén de un tiempo del progreso, la regresión a un tiempo de arrabal en que las paredes de la casa nacional se desmoronan.

La Buenos Aires de Mairal no difiere demasiado, en diversos sentidos, de aquella que Mariana Enríquez configura en «El chico sucio», primero de los cuentos que componen *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). La protagonista, diseñadora gráfica de una empresa de moda, vive sola en la casa familiar emplazada en el problemático barrio de Constitución; pese a esto, ella alega que «si uno sabe moverse, si entiende las dinámicas, los horarios, no es peligroso. O es menos peligroso (...). Hay algunas claves para poder moverse con tranquilidad en este barrio y yo las manejo perfectamente» (10-11), a lo que añade: «Es cuestión de no tener miedo, de hacerse con algunos amigos imprescindibles, de saludar a los vecinos aunque sean delincuentes —especialmente si son delincuentes—, de caminar con la cabeza alta, prestando atención» (11). En un determinado momento se produce el macabro asesinato de un niño, cuyo cadáver decapitado y maltratado aparece en un estacionamiento del barrio, sembrando un halo de miedo y turbación motivados por el carácter siniestro del homicidio. Es entonces cuando la protagonista verá tambalearse la seguridad que ostentaba, que se refleja en la atmósfera inquietante y pesadillesca que construye el relato.

«Marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseado» (10), que provocó la fiebre amarilla en el siglo XIX, Constitución pasa de albergar a la clase alta porteña, trasladada ahora al norte, a recibir a aquellos comerciantes ricos que, como el abuelo de la protagonista, se adueñan de esas casonas abandonadas, símbolos de unas lógicas sociales concretas. El proyecto urbanístico emprendido por la dictadura en los años 80 determina el estadio presente del barrio que cartografía el cuento de Mariana Enríquez; el Plan de Erradicación de Villas de 1977 dejó a miles de habitantes a la «intemperie», habilitando baldíos donde antes se erigían cuadras completas. Este amparó la construcción de la autopista 25 de Mayo, que se torna, en el seno del barrio de Constitución, una «cicatriz» (Centenera, 2016: online), en tanto que lo segmenta y aísla, instalando nuevas dinámicas y tornándose, finalmente, banco de todos aquellos expulsados de los derroteros de las lógicas contemporáneas. Señala Menazzi Canese (2013), en su estudio sobre la evolución urbanística de la ciudad durante la última dictadura, que, respecto a los habitantes de las villas expropiados por esas políticas puestas en marcha en la década de los 80, se adopta una solución análoga a la que se había tomado con los desechos de la ciudad: trasladarlos a un afuera que es en este caso el que encarna la Provincia -recordemos cómo en la novela de Mairal la capital ve en ella la

principal amenaza-. Gisela Heffes (2013) reflexiona en torno a este desplazamiento de la esfera de lo residual, que no distingue entre materia e individuo y que se encuentra en el centro de muchas de las políticas actuales; este se orienta hacia una periferia que, para la crítica, otorga unas condiciones de no-visibilidad perseguidas por un sistema que pretende negar la existencia de estos «excedentes»:

También vive mucha gente en la calle. No tanta como en la plaza Congreso, a unos dos kilómetros de mi puerta; ahí hay un verdadero campamento, justo frente a los edificios legislativos, prolijamente ignorado pero al tiempo tan visible que, cada noche, hay cuadrillas de voluntarios que le dan de comer a la gente, chequean la salud de los chicos, reparten frazadas en invierno y agua fresca en verano. En Constitución la gente de la calle está más abandonada, pocas veces llega ayuda (Enríquez, 2016: 11).

En la base de estos procesos alcanzan a distinguirse los ecos de ese «Argentina camina», emblema en 1981 de una retórica que ahondaba en la estigmatización de la miseria, amparada en el deseo de configurar una «ciudad limpia» (Canese, 2013); este lema podría servir además para describir los andamiajes de un proyecto nacional que, extendido hasta el presente en su forma de globalización neoliberal, hace del progreso, de un modo que lo hermana con el polo civilizatorio que desdice de lo considerado «bárbaro», su discurso privilegiado. Esos desplazados a un espacio que los niega como miembros de una ciudadanía exclusiva de unos pocos, no son sino ese «chico sucio» y su madre adicta y embarazada, que la protagonista del cuento de Enríquez alcanza a ver desde el balcón de su casona, «totalmente quietos, como muertos sin nombre» (15), viviendo a la intemperie. En el barrio que describe conviven dos lógicas: las que transcurren de este lado de la 25 de Mayo, conformada por los «mininarcos de la calle Ceballos», «los adictos (...) descerebrados» y «las travestis borrachas y cansadas» (10), con los que la protagonista asegura poder convivir sin problemas, y todo aquello que sucede tras la autopista: «En el barrio, “allá atrás” es una referencia al otro lado de la estación, pasando los andenes (...). Ahí suelen aparecer altares para santos menos amables que el Gauchito Gil» (18). Este espacio posee una lógica que de algún modo escapa a lo racional, y que es la que interfiere con la cotidianeidad del barrio cuando se produce el asesinato de tipo ritual del niño que aparece en el aparcamiento.

Cuando la protagonista le cuenta a su amiga travesti Lala, habitante veterana del barrio, peluquera y exprostituta, los escalofríos irracionales que la madre del «chico sucio» le provoca, Lala refiere a su posible participación en reuniones de brujos, idea que aquella rechaza radicalmente, a lo que Lala le responde:

-Qué sabrás vos de lo que pasa *en serio* por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo.

Tiene un poco de razón, aunque me molesta escucharlo así, me molesta que ella, tan sinceramente, me ubique en mi lugar, una mujer de clase media que cree ser desafiante porque decidió vivir en el barrio más peligroso de Buenos Aires. Suspiro (14)<sup>139</sup>.

La distancia que separa al «estar» del «ser» adquiere su grado máximo de visibilidad en la casa que la joven habita, «una casa linda y enorme» erigida frente al desamparo de tantos otros (15). La intemperie de Mairal parecería haberse paseado por el barrio de Constitución de este cuento para dejar únicamente en pie esta casona y convirtiéndola, en un sentido similar, en esa Torre Garay desde la que sí pueden resistirse los embates de las convulsiones que campean al nivel del suelo, que se contempla bien desde las oficinas bien aquí desde el balcón. En el cuento de Enríquez, sin embargo, esta construcción adquiere un matiz particular derivado de la poética en que orbita gran parte de la obra de la autora: la de un miedo o terror que, en este caso, se configura desde el paradigma de lo gótico, estrategia que enriquece la visión sobre el paisaje de esa Argentina en ruinas. La casona familiar ostentaría, así, el carácter de ese castillo ruinoso que, junto con elementos como salteadores o bandidos, fantasmas y susurros o lamentos tenebrosos, constituirían, según Pillen (en López Santos, 2008: 188), el cóctel de lo gótico. Alzado en «medio de un paisaje desolado y yermo, no domesticado y, por lo tanto, sublimemente incomprensible» (López Santos, 2008: 205), lo interesante de esta construcción es lo que la autora reseña como el «aislamiento feudal» que representa como símbolo de «la opulencia y la hegemonía de un poder feudal venido a menos» (Ibídem: 206). Intramuros, la protagonista siente esa protección que configura la casona en los términos en que Bachelard (2000) describe la casa natal, capaz de anular, a modo de gran cuna o nido, todo el peligro circundante: «Cuando volví de trabajar, con los pies hinchados por el calor y soñando con la frescura de mi casa de techos altos y ambientes grandes que ni el verano más infernal podía calentar del todo, encontré la cuadra enloquecida» (21). Una noche, el chico sucio, al no encontrar a su madre, se presenta en la casa de la protagonista, quien tras darle de comer lo lleva a tomar un helado; cuando regresan de la heladería, la madre, que ya está de vuelta, al ver a su hijo con ella, la amenaza con una botella rota. Ella corre a refugiarse en su casa, desde donde puede observarla, amparada por el gran edificio señorial. No obstante, si el castillo gótico es capaz de ofrecer resguardo, esconde también cierta opresión, consecuencia de los valores impregnados en sus paredes, que en un

---

<sup>139</sup> La cursiva es mía.

sentido metafórico pueden encarnar, al decir de Julia Kristeva, «una representación en piedra de los torturados y oscuros recovecos de la mente civilizada» (en López Santos, 2008: 205).

Con el paso del tiempo, ya distante el homicidio, el barrio recupera su ritmo habitual, y por eso la protagonista decide, una noche, bajarse antes del colectivo «para caminar por el barrio, sola. Ya sabía moverme de vuelta. Si uno sabe moverse, Constitución es bastante fácil» (31). Es en ese trayecto en el que divisa a la madre del chico sucio, al que desde el asesinato del niño no ha vuelto a ver; acercándose a ella de forma violenta para obligarle a confesar dónde están sus hijos, obtiene la siguiente revelación:

—¡Yo se los di! —me gritó.

El grito fue para mí, me miraba a los ojos, con ese horrible reconocimiento. Y después se acarició el vientre vacío con las dos manos y dijo, bien claro y alto:

—Y a éste también se los di. Se los prometí a los dos (32).

Entonces, esos brujos dedicados a rituales satánicos cuya existencia se negaba a creer, ¿existen?; ¿o existen acaso esos narcos brujos de los que le habla su amiga Sarita, acostumbrada a las actuaciones de estos en su Chaco natal?, «¿pero (...) habrá acá, en Constitución?» (30), «¿había narcos así en Constitución? ¿Como los que me sorprendían cuando leía sobre México?» (24). El enfrentamiento con la madre adicta hace que, de pronto, la casona se revele en su faceta más lúgubre, desposeída de su carácter protector: «Cuando cerré la puerta no sentí el alivio de las habitaciones frescas, de la escalera de madera, del patio interno, de los azulejos antiguos, de los techos altos» (33). La luz que ahora parpadea amenazando con dejarla a oscuras alcanza a esos rincones oscuros de la mente humana a que aludía Kristeva:

A lo mejor mi madre tenía razón. A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. (...) Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre (32).

Los altares al Gauchito Gil que ocupan las calles del barrio, pero sobre todo aquellos otros que se levantan «al otro lado de la estación» dedicados al culto a la San La Muerte, la identidad incierta del niño asesinado, que en un principio le permite a la protagonista fantasear sobre la idea de que el decapitado sea el chico sucio, la oscuridad que reina en numerosas ocasiones como consecuencia de los habituales cortes de luz, el macabro ritual con que se realiza el asesinato del niño, el final casi pesadillesco... La atmósfera tétrica



que envuelve el cuento de Enríquez orbita en torno a lo gótico en cuanto desestabilizador de las leyes de lo racional; la potencialidad de este recurso reside en que, en este relato, como en otras de sus ficciones, los fantasmas, los desaparecidos, los muertos, las formas rituales de entender la vida, etcétera son consecuencia directa de unas políticas muy reconocibles. La configuración de la casona de la protagonista en términos del castillo gótico le permite evidenciar la «diferencia histórica entre el pasado imaginario y el presente de la narración» (López Santos, 2008: 206), esto es, la distancia entre los valores y lógicas de poder que la casa posee para la protagonista, especie de fortín heredado junto con determinados privilegios, y el presente de una realidad atravesada por la exclusión, el abandono y la miseria. La protagonista afirma en un momento: «Me daba cuenta (...) de lo poco que me importaba la gente, de lo naturales que me resultaban esas vidas desdichadas» (19); la visión descarnada de todas las aristas de estas vidas, no sólo de aquellas que ella presume de tener bajo control, es la que le provoca la revelación final, que no es más que la contemplación de la realidad. En este punto cobra especial sentido uno de los epígrafes que Enríquez escoge para *Las cosas que perdimos en el fuego*: «*I am in my own mind. I am locked in the wrong house*». La casona simbolizaría, en términos de Ronsino, esa Casa-tapera del presente que únicamente da cobijo a unos pocos, a aquellos que, como la protagonista, tienen la posibilidad de ampararse en los tintes siniestros que poseen algunos aspectos de la realidad argentina. Pero, sobre todo, adquiere este cariz de Casa-tapera en cuanto la forman los «restos de una sociedad que creía en el ascenso» (Ronsino, 2001: online) de todo aquello que representa la protagonista hasta que, finalmente, cae la Máscara que escondía al otro, «porque hay un *otro* explícitamente demarcado, portador de toda una serie peyorativa de atributos, de bajeza y de humillación, y porque la contradicción de cosmovisiones es intolerante» (Ibídem).

Los recursos empleados por Mairal y por Enríquez coinciden en aludir a una naturaleza extraña a las leyes de lo racional. No nos parece casual que ambos autores escojan este modo de enfrentar una realidad que es la misma: la que se da en la Argentina de comienzos de siglo. Es esa dislocación que desmantela a la Argentina de los dos mil la que materializan unas ficciones a las que no les alcanza el realismo para explicar lo inexplicable, pudiendo únicamente concebir fuerzas que, desconocidas, silenciosas, tétricas, se ciernen progresivamente sobre el país. Svampa (2005) afirmaba que en los noventa el lenguaje todavía no era capaz de dar respuesta a las experiencias de descolectivización que enfrentaba el país; una década más tarde, parecieran no haber surgido todavía tales palabras, alcanzando únicamente a asistir a la risa tenebrosa de esa

mujer que ha entregado a sus hijos a una fuerza oscura o al avance irrefrenable de la intemperie.

### 3.1.1.1. «El país de las mutaciones»: *Las estrellas federales*

Una vez, marcó un gran titular que decía «Plan “Más vida” en La Matanza»; una frase que concentra en sí misma la larga historia de violencia nacional.

Pedro Mairal, «El subrayador»

De aquello de que hemos dado cuenta hasta ahora en este capítulo nos parece especialmente elocuente *Las estrellas federales*, la última novela de Juan Diego Incardona. En los textos y el prólogo que preceden a la novela el propio autor reflexiona sobre lo que él denomina «Universo de Villa Celina», que alude a la geografía que compone a lo largo de su saga narrativa<sup>140</sup>. Esta se emplaza en el conurbano bonaerense, donde se concentran trabajadores de las fábricas y sus familias, que desarrollan una fuerte pertenencia al entorno social y laboral industrial. Es en este sentido en el que el universo que el autor despliega encarnaría ese «regionalismo urbano» con que Carolina Rolle define aquellas ficciones que dan cuenta de las particularidades de un espacio determinado en el marco de una ciudad moderna en crecimiento (2010: 28). El tiempo histórico de su narrativa viene determinado por el desempleo de los obreros de dicho barrio: corren los años noventa y la hiperinflación ha convertido al cordón industrial de la ciudad en un «pueblo fantasma» (Svampa, 2005: 48). Cuando Incardona reflexiona sobre el modo en que muchas escrituras tematizan este momento, refiere a él como «pre-2001», en alusión a un umbral que trasciende lo temporal para establecer una cosmovisión propia: «Allí está la explicación de por qué los relatos rompen con el realismo y se convierten en historias fantásticas donde aparecen fantasmas, monstruos y mutantes. Toda la época es una gran metamorfosis. El realismo se vuelve conjetural, se empieza a contaminar» (2016: 13)<sup>141</sup>.

Estas son las coordenadas de *Las estrellas federales*, que comienza en 1989, en la antesala de la catástrofe: desde ahí Juan Diego, un joven aprendiz de técnico mecánico describe los extraños acontecimientos que se suceden en el conurbano bonaerense, donde

---

<sup>140</sup> Esta está conformada por *Villa Celina* (2008), *Rock Barrial* (2010) y *El campito* (2009) de la que *Las estrellas federales* sería continuación.

<sup>141</sup> Al incluir la cita completa referimos al «Prólogo» que precede a la novela, en el que el autor desarrolla algunos de los aspectos principales de esta.

vive junto a su familia. El primero de estos «fenómenos» provoca días climatológicamente idénticos durante meses, en los que se produce la «plaga de las poisentias», flor conocida como la flor de Pascua, que tiñe el barrio de rojo, «el barrio bañado en sangre» (22), lo cual suscita cierta inquietud entre sus habitantes. Por esos días, en el mes de diciembre, tiene lugar un desfile de carnaval; en él Juan Diego tiene su primer contacto con «las criaturas más fantásticas del mundo» (23), aquellas que conforman «El Circo de las Mutaciones», compuesto por, entre otros: el Hombre Regenerativo, capaz de regenerar cualquier parte de su cuerpo que sea mutilada, el Soldado de la Independencia, fantasma que «¡peleó con Güemes, peleó con Belgrano, peleó con San Martín!», el Petiso Orejudo, que hace todo aquello por lo que es famoso – «incendiar casas, matar niños o torturar animales»– o el León Durmiente, «que sueña que la provincia de Buenos Aires es una sabana africana» (Incardona, 2016: 7). Durante el desfile, una ola de silencio toma de pronto la calle e impone una extraña quietud tras la que todo el mundo, excepto Juan Diego, comienza a tener visiones cuyos protagonistas son los familiares muertos o desaparecidos de los habitantes del barrio, que parecen haber retornado para pasearse por las calles del conurbano. Huyendo de esta locura, que le recuerda a los «saqueos de mayo de aquel mismo año» (27), Juan Diego acaba refugiándose en la carpa del circo con todos esos personajes maravillosos. Los tiempos se yuxtaponen en este episodio, en el que confluyen diversos traumas de la sociedad argentina; anunciados por esa plaga de flores que adquiere resonancias de la nieve tóxica de *El eternauta*, los esquemas tradicionales de pensamiento se fracturan para materializar las mutaciones que el país enfrenta en este momento.

El protagonista se recibe como técnico mecánico en 1990, coincidiendo con el desmantelamiento del mundo laboral que se estaba produciendo en Argentina en ese momento, razón por la cual debe trabajar en esas redes de mercado informal –«trabajos de mala muerte, en negro y a comisión» (35)– que comenzaron a surgir. En 1994, cansado de perseguir oficios que lo llevan «a lugares medio derruidos cuyas veredas, tapadas de colas de gente, se abrían entre baldosas flojas para tragarnos a todos» (35), regresará a la carpa del circo para solicitar a los «mutantes» si puede trabajar con ellos. Es entonces cuando asiste al anuncio de su mudanza, noticia recibida positivamente por aquellos que como los payasos pensaban «que había que meterse más adentro del conurbano, porque el primer cordón, donde estaban en ese momento, caería de un momento a otro junto a la Capital, zona con la cual limitaban y que, debido a esa cercanía, también sería afectado por la hecatombe» (42). La capital es de nuevo, como sucedía en Mairal, el foco de la

destrucción; limítrofe con esta y lindante con la pampa que se extiende más allá de ella, este espacio se torna liminar en muchos sentidos. La catástrofe a que refieren los payasos nunca se especifica, pero lo cierto es que en mitad de la mudanza comienza a llover un ácido corrosivo que arrasa con todo a su paso, causado por los gases tóxicos emanados por las fábricas de ese primer cordón industrial, abandonadas tras la crisis de 1989-1990:

Probablemente, de esos galpones deschapados y edificios en ruinas, de esas viejas fraguas y hornos de fundición, también escapaban gases y líquidos contaminantes por la falta de cuidado, afectando el clima. Igual que sus vecinas INTA, Pirelli, Química Helium y Jabón Federal, la Compañía Metalúrgica de Estaño y Aluminio era una bomba a punto de estallar, abandonada y librada a la suerte, o apenas custodiada por uno o dos serenos dormidos junto a sus radios, cuyas agujas, enloquecidas por los climas paranormales del cordón suburbano, rebotaban sintonías entre los monoblocks del Barrio Piedrabuena mezclando tiempos, en un dial que saltaba del 30 al 90, de la década infame a la década maldita (58).

El escenario de la crisis no sólo deja a miles de obreros desposeídos, sino que, además, configura un escenario que adquiere aquí tintes posapocalípticos para materializar el impacto de una fisura que cambia irreversiblemente el medio social. Esos «climas paranormales» constituyen el reflejo medioambiental de un territorio cuyos anclajes se han visto rotos; esto nos recuerda el modo en que Svampa señalaba 1989 como un umbral tras el que definitivamente aparece trizado el modelo integracionista implementado por el peronismo, sacudiendo la experiencia colectiva de una población que veía como sus esquemas de sentido se desmoronaban. En el fragmento de la novela que acabamos de citar se alude a un dial que se mueve entre la década infame y la década maldita, espejeo de una catástrofe que, no tan distante en lo esencial, pareciera perpetuarse sin fin, pues pronto el episodio de los 90 tendría su propia réplica: «Tras la imagen de un país devastado, la crisis del vínculo social experimentada durante la hiperinflación dejó la puerta abierta, demasiado abierta, para la realización de las transformaciones radicales llevadas a cabo durante la larga década menemista» (Svampa, 2006: 29-30).

El único capaz de sobrevivir a la lluvia ácida es el Hombre Regenerativo, «hijo de la basura, de las cuencas del Matanza y el Reconquista» (59), «dotado especialmente por la nueva naturaleza del conurbano» (57). Este personaje ejemplifica la adaptación al medio que deben desarrollar los sobrevivientes de las ruinas tóxicas que, como las plantas, ahora deben hacer la «fotosíntesis de nuestros desechos» (70). El propio Juan Diego enfrentará su propia mutación: en mitad de las labores de rescate de los pocos sobrevivientes que han quedado atrapados entre los escombros a que el ácido ha reducido sus casas, el protagonista siente cómo, de pronto, tiene una fuerza sobrenatural que le

permite agujerear las vigas para salvar a una niña atrapada. El devenir de los modelos políticos implementados desde la década de los 80 se materializa, en la novela de Incardona, desde el cuerpo, que en este escenario distópico ha desarrollado estrategias propias de regeneración, alegoría nacional de una sociedad que, como la argentina, ha debido adaptarse a los ciclos de desposesión y marginalidad impuestos por las derivas de tales modelos. Así, cuando Juan Diego, en alusión a uno de sus lunares, le responde a un personaje que «es de nacimiento», este afirma que «todo es de nacimiento», a lo que él matiza: «Yo no estaba de acuerdo con eso pero no quise discutir» (38). En la escena final de la novela el simbolismo de los personajes mutantes adquiere pleno sentido: «Los mutantes eran mis padres, mis hermanas, mis abuelos. Yo no entendía demasiado bien si aquello era imaginación o realidad. (...). Lejos y cerca permanecíamos unidos a *nuestra naturaleza*. Belleza y olor a podrido; amor y residuos» (106)<sup>142</sup>. La figura del mutante resulta operativa a Incardona para representar el modo en que los habitantes de esta Argentina cambiante deben encontrar modos de adaptarse que, como los mismos cambios que los provocan, rozan a veces lo inverosímil:

Está el obrero que pierde el trabajo, enferma y muere. Se ahorca, supongamos. Pero también están los sobrevivientes que, al resistir la epidemia y el cierre de las fábricas, crean anticuerpos y se regeneran: se cortan un dedo y les vuelve a crecer. Se cortan la lengua y les vuelve a crecer. Y los reencarnados se preguntan: ¿quiénes éramos nosotros que somos uno y que somos otros, que estamos poseídos? ¿Quiénes son los que nos poseen, estos espíritus que de algún modo nos dan propiedades mágicas para regenerarnos? (Incardona, 2016: 16).

El cariz fantástico que adquiere el universo ficcional del autor busca traducir lo inverosímil de algunas situaciones que, como las gestadas por la hiperinflación o el «corralito», impactaron en la sensibilidad de la sociedad, cuestionando el realismo ante la visión de una vorágine que lo excedía. Incardona emplaza su novela en un enclave local que materializa los destiemplos de la Argentina del cambio de siglo; los restos dejados por esta vorágine son aquí los propios personajes, que encarnan en sí mismos la naturaleza del excedente.

Finalmente, tal como anunciaran los payasos, la ciudad expulsa a sus habitantes, obligados a un peregrinaje por la pampa en busca de un lugar habitable:

Toda la comunidad celinense pisaba juguetes y se alejaba de la Capital Federal, en el día-noche, hacia el interior de la provincia, donde la pampa, se sabe, es como el mar. Tras nuestros pasos, no quedaban huellas y era como si jamás hubiésemos habitado la zona, porque todo se cubría de estrellas federales poderosas, alimentadas por sustancias químicas vertidas de las fábricas abandonadas (83).

---

<sup>142</sup> La cursiva es mía.

Como sucediese en la novela de Mairal, Buenos Aires queda aquí reducida a una nada primigenia que la reduce a un estado natural, cubierta por el «bosque monstruoso de las flores, que crecía y crecía a toda velocidad» (84), opacando cualquier rastro urbano en una regresión que deshace ese proyecto civilizatorio encarnado por la ciudad. La pampa que ahora transita Juan Diego, junto con los miembros del circo, es un espacio en que «todo lo que había conocido estaba muerto o alejado», en que «la naturaleza no mostraba indicios de civilización alguna, todo estaba tapado, o prefigurado, por la pampa» (90). El protagonista no es capaz de discernir si lo que observa es el pasado o el futuro: «eran tiempos pasados o tiempos futuros, de una tierra roja que alguna vez se llamó, o se llamaría, conurbano bonaerense» (96). Del mismo modo en que el tiempo corre hacia atrás en la novela de Mairal, aquí el estadio configurado por la catástrofe configura un escenario que hermana la nada del origen con la del único futuro que en tal situación cabe esperar. La de Incardona es, también, la narración de un desmoronamiento nacional que él emplaza explícitamente en el seno de esa Casa Nacional sostenida por el proyecto comunitario del peronismo, que es, precisamente, el hilo que de forma más determinante hermana la cosmovisión que el autor despliega a lo largo de las novelas de su saga. *Las estrellas federales* alude, desde el título, a uno de los principales símbolos de la iconografía política argentina: la estrella federal, que representa una de esas flores conocidas como flor de pascua –las que llenan las calles al comienzo de la novela–, símbolo adoptado por el peronismo<sup>143</sup>. En el «Prólogo» de la novela Incardona confirma que muchos de sus personajes «son figuras del peronismo», en cuanto trabajadores excluidos desde lo ideológico hasta lo económico por la lógica de producción dominante (Alabarces, 2016: online), habitantes de la intemperie en que sólo alcanzan a verse las ruinas de esa casa «que iba a cobijar a todos los argentinos» (Perón, en Ronsino, 2001: online).

La discordancia temporal que gobierna los universos de estas ficciones daría cuenta de una «modernidad excluyente» (Svampa, 2005), del discurrir de una lógica que legitimada por la idea de progreso produjo cordones de pobreza, marginalidad y desempleo en que el futuro adquiere tintes de pasado. El destino del peregrinaje del

---

<sup>143</sup> La simbología de la estrella federal se remonta al siglo XIX, dado que fueron los federalistas los que adoptaron la estrella para identificarse: las ocho puntas de la estrella aludían a las provincias unidas que se oponían al bando unitario. En los 70 fue retomada por Montoneros, dado el sentido que adquirió como lucha por la liberación nacional y contra la dependencia.

protagonista es una especie de bosque en que se dan cita sus familiares y conocidos del presente pero también del pasado, poseedores todos de la misma naturaleza:

Lejos y cerca de la gran ciudad, permanecíamos unidos a nuestra naturaleza. Belleza y olor a podrido; amor y residuos. Las estrellas federales brotaban en todas partes y crecían monstruosas, en cartones, botellas y latas; en juguetes perdidos y autos quemados. Pronto empezaron a trepar sobre nuestros cuerpos. Alrededor, el bosque no era otra cosa que un barrio, una localidad embalsamada, donde antes, ahora o después, fuimos, somos o seremos, felices. Y cuando ya no quede nada, cuando el bosque sea llano o desierto, nuestros restos continuarán brillando (...) proyectándose en forma de luz mala hacia la oscuridad de la provincia (...), como pasa con los huesos tirados en el campo cuando alguien los mira a la distancia (106).

En un tiempo indeterminado que hermana a pasado y presente, la última parada de este tránsito es un paraje que no dista demasiado del desierto de Mairal, «como si en la decadencia (...) uno volviera al origen de los tiempos» (Incardona, 2016: 14).

### 3.1.2. Sobrevivir en la «democracia de la derrota»: *Bajo este sol tremendo*

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,  
no tendrás poder  
ni abogados, ni testigos.  
Enciende los candiles que los brujos  
piensan en volver  
a nublarnos el camino.  
Estamos en la tierra de todos, en la vida.  
Sobre el pasado y sobre el futuro,  
ruinas sobre ruinas,  
querida Alicia.

Charly García, «Canción de Alicia»

En la línea de las ficciones que venimos describiendo, la primera novela de Carlos Busqued, *Bajo este sol tremendo*, tematiza las dinámicas subyacentes a un tiempo que descrea de lo comunitario y problematiza el futuro y el progreso. Este presente saqueado se instala, en Busqued, en una experiencia histórica argentina muy reconocible; tanto los espacios que configura en su novela como las sensibilidades de sus personajes dan cuenta, en la línea de lo planteado por Incardona, de los modos de supervivencia que deben desarrollarse en un clima en que la podredumbre es la metáfora del tufo que sigue extendiendo el pasado reciente.

Carlos Busqued describe en su texto «Apuntes de una persona criada por las grúas» (2010) el discurrir de un período de su vida en los siguientes términos:

Mis contactos con la realidad se reducían a la compra de vituallas en un almacén a media cuadra de mi casa y a conseguir porro en el corazón de Villa Libertador. En esa época

casi lo único que hacía era drogarme y mirar la tele, cambiando canales sistemáticamente (2010: 32).

Esta semblanza no dista demasiado de la de Cetarti, protagonista de *Bajo este sol tremendo*: en la ciudad de Córdoba donde vive contempla desde el sillón de su living el suceder de los días ante los destellos del televisor, fumando porro e ingiriendo comida basura. Esta rutina se interrumpe cuando recibe la llamada de un tal Duarte, albacea del segundo esposo de su madre, quien le anuncia que este asesinó a su madre y a su hermano en el pueblo de Lapachito, al que debe acudir a reconocer los cadáveres. Allí vive Danielito, hijo del asesino, que se gana la vida colaborando con Duarte en secuestros y extorsiones y que, como veremos, tiene varias similitudes con Cetarti.

Cuando Cetarti llega a Lapachito, provincia de El Chaco, motivado sobre todo por la posibilidad que le ofrece Duarte de cobrar un seguro, estafando a la compañía, lo sacude «una bofetada de olor a mierda» (14); su origen es la capa de barro que cubre el suelo del pueblo, causada, en realidad, como le explica Duarte,

porque subieron las napas (...). Los pozos negros revientan, mucho de este barrito de la calle es mierda y meo de los pozos negros. Por eso se han muerto los árboles, se pudrieron todos el primer año. Hací lavar el auto cuando te vayas, porque se te va a pudrir toda la chapa, hacele lavar bien los guardabarros por adentro, este barrito es veneno para la chapa de los autos (20).

Ese óxido que corroe todo aquello que encuentra y al que los habitantes se han resignado determina la geografía de ese «pueblo casi fantasma» (23): «No vio nada lindo, casi todas las casas y edificios tenían la pintura descascarada y en muchas paredes se veían manchones de salitre y grietas bastante gruesas, producto del hundimiento desparejo de las construcciones. El resultado visual era desolador» (14-15). Esta estampa no difiere demasiado de la que encuentra Cetarti en el barrio de Hugo Wast, en la ciudad de Córdoba, donde vivía su hermano y donde él mismo terminará por mudarse:

Era el típico plan de viviendas del gobierno de la provincia (...). Las viviendas, de evidente mala factura, no habían resistido nada bien el paso del tiempo. Cada tanto, el viento traía olor a carne podrida del matadero. A la altura del 2500, Brigadier Lacabanne era una calle especialmente fea, con las veredas llenas de baldosas saltadas y soretes de perro y viejos sentados en las puertas de casas derruidas (65).

Duarte y Danielito acuden en determinado momento a esta casa de Cetarti para llevar adelante uno de sus planes delictivos; la narración se traslada entonces a los ojos de ambos, que convergen en lo deprimente de una casa «de paredes descascaradas» (167), de una «casa derruida que tenía un jardincito delantero abandonado, convertido en un



yuyal de plantas resacas» (158). Los atributos asignados tanto al barrio en general como a la calle en particular parecerían tender un hilo con el nombre que los referencia: el Inadi (Instituto Nacional contra la Discriminación, Xenofobia y el Racismo) solicitaba, en 2010, que la calle «Hugo Wast» de la ciudad de Córdoba pasase a llamarse «Sonia Torres», una de las abuelas de Plaza de Mayo, arguyendo el carácter antisemita de Hugo Wast, que plasmó tanto en su faceta política como de escritor<sup>144</sup>. Raúl Lacabanne, por su parte, fue un militar argentino que formó parte de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), grupo causante de la desaparición y muerte de unas 700 personas. Pese a la sutilidad con que Busqued tiende este hilo entre pasado y presente, nos parece significativo el hecho de que lo utilice en la demarcación de un territorio en que la basura, el desecho y el residuo constituyen la contracara de una violencia que conforma el eje estructural de la novela. Cuando le preguntaban sobre su interés por el pasado reciente, Busqued afirmaba que este efectivamente aparecía en sus ficciones, «pero como un vínculo a ver cómo eso sigue haciendo mierda a la gente, cómo no pasó livianamente, cómo sigue estando podrido en algún lugar, sigue vigente y tiene consecuencias en la vida de las personas» (Eterna Cadencia: online). Esto sería precisamente lo que configura *Bajo este sol tremendo*: una atmósfera irrespirable cargada de tensión que parece contener los restos de un estallido, entre los que intentan sobrevivir los personajes desarrollando formas de vida afines a este ambiente. En otro momento el autor argentino refería al 2001 como la «época en la que todos esperábamos la catástrofe»; el epígrafe de la novela constituiría, de forma simbólica, esta misma idea: alude al Kraken, criatura de la mitología escandinava que, según las leyendas, acechaba desde las profundidades del mar para atacar a los barcos y devorar a los marineros. Esa idea de algo latente, que espera agazapado, es la que porta la imagen de ese ser mitológico condenado a vivir en el fondo, aguardando constantemente desde él. En un determinado momento, tras tirar al inodoro las cenizas de su madre, así como las de su padre y los huesos de su hermano muerto cuando niño, Danielito reflexiona:

Danielito había visto una vez un documental sobre la repotabilización en redes cloacales, y se estremeció de pensar que en Lapachito hicieran lo mismo y algún día terminara tomando un vaso de agua con restos de las cenizas. No tenía que tomar agua de la canilla, por lo menos por un tiempo (155-156).

---

<sup>144</sup> Aquí puede leerse la noticia que da cuenta de ese suceso: <http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/cordoba-ciudad/quieren-que-la-calle-hugo-wast-se-llame-sonia-torres>

Ese posible regreso de las cenizas y el riesgo a poder consumirlas resultan una metáfora muy potente de este pasado reciente que, antes que clausurado, amenaza con reaparecer en cualquier momento, imprimiéndose soterradamente en la sensibilidad de los personajes, así como en los modos en que se establece la experiencia de lo comunitario.

Cuando Cetarti entra por primera vez a la casa de su hermano observa cómo se encuentra repleta de cosas apiladas que ocupan la mayor parte del espacio:

Abrió cautelosamente una bolsa de nylon negro (...): estaba llena de tramos de cables viejos, separados en madejas por tipo (...). Una de las cajas estaba llena de guías telefónicas de la provincia de Formosa, edición 1981/82. (...). En el baño, al lado del bidet y contra la pared, había apiladas cientos de revistas *Selecciones del Reader's Digest* muy viejas pero en buen estado. Hojeó una de 1962: peligros del comunismo en el sudeste asiático (...). En el patio no había mucho: ocupando una quinta parte del espacio, había una montaña de escombros, maderas tablonés, varillas oxidadas de acero para la construcción. (...). [S]obre los mosaicos de la galería, había una parva de cáscaras de mandarina. (...) Otros dos cajones estaban vacíos y en el último había una variopinta colección de cadáveres de insectos secos (67-68).

Este «Aleph del desecho posindustrial» (Speranza, 2012: 199) sintetiza muy bien la realidad que describe la novela, en que no es posible encontrar alternativa al ambiente opresivo. Si en el exterior de la casa las grietas y el derrumbe dan cuenta del paso del tiempo, en el interior la acumulación conjuga aquellos elementos que no son «basura orgánica o pasible de descomposición» (66); en ambos lugares, lo único que alcanza a verse son desechos o excedentes, contexto en el que deben desenvolverse los personajes. Gisela Heffes reflexiona, en una sección de su estudio sobre la perspectiva (eco)crítica de los principales procesos contemporáneos, acerca del basurero como tropo de la biopolítica global; ahí incluye algunas de las conclusiones de Zygmunt Bauman, quien analiza la doble producción de desechos en el marco de la globalización, afirmando que más allá de lo material esta produce también excedentes humanos, en referencia a todos aquellos individuos que de algún modo quedan excluidos de los ritmos y procesos de lo contemporáneo (2013: 80). Heffes define a este tipo de sujetos como habitantes de un «umbral» que los sitúa a medio camino entre la condición de sujetos consumidores y la de objetos descartables/descartados, tornándolos «ruinas-humanas» (Ibídem: 83). Graciela Speranza (2012) analiza la novela de Busqued bajo el epígrafe «Esferas y redes», metáforas para aludir a la globalización; es en este sentido en el que nos interesan las consideraciones en torno a los desechos en el presente: las esferas, entendidas como los ecosistemas de la casa, del pueblo o de la ciudad, se encuentran atravesadas por una red que, símbolo de los flujos globales, sólo aparecen en la novela como generadoras de los

restos que colman tales espacios. El hermano de Cetarti abandonaba su casa únicamente durante la madrugada, para recoger todos esos kilos de basura, que constituyen prácticamente sus únicas pertenencias. Como él, Cetarti, así como Danielito y Duarte, aparecen expulsados de unas dinámicas de las que sólo forman parte por negación, en un sentido que los torna también excedentes, pues «en “nuestras sociedades capitalistas contemporáneas” la esfera de lo residual se compone, como sugiere la socióloga Sabina Dimarco, “de cosas, productos, ideas, pero también –y cada vez más- de personas”» (Heffes, 2013: 119).

Si el margen de Duarte tiene que ver más con la ilegalidad, desde la que participa del sistema, Cetarti y Danielito se caracterizan por un deambular sin rumbo; el modo en que se describe al ajolote que tenía en su casa el hermano de Cetarti resulta un semblante certero de estos personajes: «Percibiendo el vacío y la lenta levedad del cuerpo, crecientes con el correr de los días» (182). En este sentido en la novela de Busqued planea ese sentimiento de crisis o fractura que Fermín Rodríguez (2017) afirma consecuencia directa del modelo neoliberal, que quiebra el sentido de un modo tal que deja al individuo en estado de deriva; en las ficciones en que percibe esta fractura, el crítico observa cómo los personajes parecen sacados de su eje, impactados por algo indeterminado que se siente sobre todo en el nivel de los afectos. La novela configura a Cetarti y Danielito como dos caras de la misma moneda: la rutina de ambos se reduce a fumar porro y ver televisión, el hermano de ambos está muerto, la madre fallece también, los dos deben pasar a recoger las cenizas de sus familiares y además enfrentan estas circunstancias de un modo muy similar, ambos se dejan dominar o conducir por Duarte, etcétera. Todo ello encuentra correlato en la propia forma de la novela, que en ocasiones no aclara a quién de los dos pertenece la focalización, e incluso en algunos casos se narra la misma escena desde los ojos de uno y de otro. Siguiendo la misma lógica, Córdoba y Lapachito, ciudad y pueblo, extienden entre sí una serie de analogías que niegan la contraposición tradicional que tiende a configurarse entre estos dos espacios. Ciudad de basura y olor de matadero aquel, pueblo de napas y casas descascaradas este, ambos confluyen en el mismo clima de violencia, ruinas, anomia y marginalidad. Drucaroff (2013) analiza la novela de Busqued bajo el marco de lo que denomina «civilbarbarie», en alusión a la reescritura del tradicional binomio, que se funde en los escenarios que describe el argentino: en los documentales que Cetarti y Danielito ven por televisión un elefante es torturado con electricidad para que baile, o un calamar gigante ataca embarcaciones; Duarte veja a una anciana secuestrada en su sótano; los perros de la madre de Danielito la atacan y este debe

asesinarlos; un cebú aparece frente a la casa de Cetarti en Córdoba mientras un grupo de personas intentan atraparlo<sup>145</sup>; Danielito acompaña a su madre a desenterrar a su hermano muerto con pocos meses, cuyos huesos tirará por el retrete junto a las cenizas de su madre, quien se bebe un frasco de veneno; Cetarti observa impávido el rastro de sangre de su madre y de su hermano sobre la pared de la casa, y así un largo etcétera. Estos espacios de la novela imposibilitan, además, la evasión, que sólo es posible mediante el estado que provoca fumar porro o a través de la televisión, sintonizada en «cualquier canal salvo los que tuvieran alguna relación con el lugar donde estaba viviendo» (Busqued, 2010: 32). Para señalar la lógica espacial que inauguran los procesos de globalización, Borja y Castells (1997) diferencian entre el espacio de los flujos y el de los lugares: si aquel alude al canal de comunicación entre circuitos de producción y gestión, este refiere a la lógica que rige la experiencia de la cotidianeidad de la mayoría de los individuos. La relación entre ellos, antes que de igualdad, es de dominación, ejercida por esas redes o flujos que determinan que si «el espacio de los flujos está globalmente integrado, el espacio de los lugares está localmente fragmentado» (Ibídem: 67). Las escenas de *Discovery Channel* se cuelan, así, en las casas de Cetarti y Danielito para configurar una realidad paralela que, ajena a la que transcurre en esos cuartos, asume el papel de discurso de «una globalización que nos hace creer que la única salida concebible se sitúa en el nivel de los flujos y no en los lugares» (Oliver Mongin, en Locane, 2016: 33). La diferencia en la configuración simbólica tradicional de los espacios, de ese Lapachito de Danielito y de esa Córdoba de Cetarti, queda así acortada por unas experiencias de la cotidianeidad que no difieren en sus posibilidades de trascender las condiciones que conforma el espacio de los lugares: las ofrecidas por la televisión, capaz de diluir lo real, o por el humo de porros consecutivos, capaz de aplacar el tufo que deja una atmósfera en descomposición<sup>146</sup>.

Lo comunitario se dibuja, en la novela de Busqued, como una carencia que deja al individuo a la intemperie, imponiéndole el interrogante «¿cómo sobrevivir y construirse una vida entre las ruinas?» (Oeyen, 2014: 12). El modo en que el escenario hiperconsumista emerge, convertido en sucesión de restos, determina, precisamente, su

---

<sup>145</sup> Drucaroff señala en su artículo el matiz que hace Katerina Miller respecto a esta escena, en la que ve un paralelismo con la escena del toro en *El matadero* de Echeverría: «Como señala Miller (2000) retomar *El matadero* no remite en este caso a ningún valor político, más bien es la “reminiscencia de una alegoría política basada en los ideales civilizatorios de una modernidad utópica, por perdida» (2013: 252).

<sup>146</sup> El medio de sustento de estos personajes podría identificarse con lo que Baitello denomina «iconofagia» para aludir al consumo indiscriminados de imágenes, a un tipo de alimentación que «no posee la sustancia que requieren los cuerpos para estar alimentados y que genera todavía más déficits porque requiere reposición» (2004: 166).

anclaje en una realidad específica: la de una Argentina en que lo único que se acumula son los excesos de un discurso celebratorio que, esparcidos en forma de desecho, ruina y residuo, conforman el paisaje del presente. Fernando Reati dedica un capítulo de su estudio sobre la literatura de anticipación a las transformaciones que el neoliberalismo introdujo en un escenario político que, cada vez más mediatizado, lo convertía en espectáculo. De esta «farandulización» de la política resultó especialmente elocuente la presidencia de Carlos Menem, cuyas apariciones, vinculación con figuras del mundo del espectáculo, estética y exhibición de una lógica de la frivolidad le valieron la denominación de «fiesta menemista»; esta se encontraba en sintonía con la ideología neoliberal, que pretendía mostrarse como camino inevitable despolitizando la sociedad civil para plegar la democracia a sus exigencias (Reati, 2016: 140). En este contexto, lo mediático emergía entonces como fuerza compensatoria:

Las prácticas mediáticas llenaron progresivamente el vacío dejado en su retirada por las prácticas políticas familiares. En países como la Argentina, donde se produjo el achicamiento del Estado, cierto «paternalismo televisivo» reemplazó el antiguo paternalismo político en la oferta de servicios, de ayuda y hasta de identidad para una ciudadanía cada vez más dependiente de la televisión para suplir sus necesidades simbólicas y materiales (Ibídem: 140).

Esto es, precisamente, lo que lo mediático supone para Cetarti y Danielito. En «Apuntes de una persona criada por las grúas», Busqued afirmaba que viendo televisión se había dado cuenta de que se encontraba en el lado menos amable del mundo, en cuanto lo bueno sucedía dentro de la televisión, que se convirtió en el medio más potente para su pretendido escapismo (2010: 31). El escenario que despliega su novela plantearía, desde el plano de lo subjetivo, el impacto de los procesos desencadenados por la lógica neoliberal, exhibiendo ese correlato psíquico que, para Franco Berardi (2003), poseen los procesos económicos. Las patologías afectivo-emocionales asociadas al presente tendrían que ver, para el filósofo italiano, con la mediatización de la comunicación y la escasez de contacto físico en que ello resulta: «Por primera vez en la historia humana, hay una generación que ha aprendido más palabras y ha oído más historias de la televisión que de su madre» (2003: 19). Para Hernán Ronsino se percibe en la obra de Busqued cierto estado de deriva; la charla que enmarca estas conclusiones tiene por título «La tensión está en los bordes», en alusión al modo en que la realidad argentina -en concreto la «post crisis de 2001» (Ronsino, Eterna Cadencia: online)- se perfila en las ficciones de estos autores, que tienen en común haber nacido en un contexto histórico muy similar. Estas dos coordenadas definen muy bien el territorio que compone *Bajo este sol*

*tremendo*: el devenir caracteriza el estado de unos personajes incapaces de encontrar anclaje alguno en el espacio nacional que habitan; su tránsito sucede en los límites de la ciudadanía, de lo cultural, del modelo de progreso neoliberal y del capitalismo consumista, de lo que dan cuenta los restos, constantes de este espacio en el lo único que se reproduce son las cenizas, los desechos, los pozos negros.

En todo ello reside el posicionamiento de Busqued respecto de la sensibilidad conformada por el nuevo siglo, que descrece de la nostalgia y asume la perpetuación de ese estado de cosas; cuando Cetarti, al llegar a Lapachito, le pregunta a Duarte cómo es posible que la gente siga viviendo en mitad de ese terreno farragoso de napas este le responde: «Porque como fue de a poco la gente se acostumbra» (21). Ese «colapso» de lo comunitario a que hemos referido en varias ocasiones a lo largo de este capítulo conformaría, en Busqued, «lo que Horowicz (2003) llamó la democracia de la derrota, clima en el que se escribe *Bajo este sol tremendo*» (Drucaroff, 2013: 252). El crítico argentino utilizó este sintagma para definir el período que comenzó en 1983 con Raúl Alfonsín, «porque se votara como se votara, los mismos funcionarios hacían lo mismo, para obtener idénticos resultados» (Horowicz, 2012: online). Hemos observado cómo muchas de las ficciones más recientes articulan territorios en los que el futuro se problematiza en cuanto es imposible divisarlo en un paisaje despojado; en esta línea se inscribe también la novela de Busqued, que liga esta sensación a una experiencia histórica muy concreta.

El título de la novela inaugura una isotopía que recorre la totalidad del texto configurando la imagen de un sol castigante bajo el que los personajes deben aprender a vivir. Si, al decir de Ronsino, las luchas y tensiones que se enfrentaron en el espacio nacional desde finales del siglo XIX hasta los setenta del pasado siglo tuvieron lugar bajo el amparo de un techo celeste y blanco que ya cuenta con un sol amarillo pintado en el techo, las del presente sólo poseen bien los restos de una casa-tapera, bien la protección de una techumbre virtual (2011: online). En este paisaje, el título mismo de la novela asumiría el carácter de alegoría nacional: es bajo ese símbolo patrio que preside la bandera, bajo ese «sol tremendo» que no da tregua en un paisaje despojado, bajo el que hay que aprender a seguir sobreviviendo:

- Claro, sin árboles el sol es algo tremendo lo que pega.
- Sí, pega fuerte, es bastante castigador el sol. Pero uno se acostumbra, tampoco es que no se puede estar (21).

### 3.1.3. En los arrabales del discurso nacional. El proyecto escritural de Hernán Ronsino

Habría que reemplazar la palabra misterio  
por lo que yo siento cuando pienso en los  
trenes de carga que pasan de noche por la Gran Salina

Ricardo Zelarayán, «La gran Salina»<sup>147</sup>

Las tres novelas del argentino Hernán Ronsino, *La descomposición* (2007), *Glaxo* (2009) y *Lumbre* (2013) arman un universo narrativo que, en torno al eje central de lo que desde el comienzo intuimos como un Chivilcoy sólo explícito en la última de ellas, traza ese proceso ya aludido que la Casa Nacional pintada de celeste y blanco emprendiese desde su constitución hasta el derrumbe presente. Las tres novelas comparten personajes que desarrollan etapas diversas de sus vidas, siempre entrelazadas unas con otras. El arrabal sobre el que se establecen posee, en Ronsino, una potencia significativa particular, pues Chivilcoy se convierte, en los tiempos de fundación nacional, en el modelo del proyecto civilizatorio de Domingo Faustino Sarmiento. Desde esta región a la que Sarmiento refirió como «utopía realizada», Ronsino enfrenta la desarticulación de un entorno imbuido por una idea de progreso representada por el ferrocarril, que en las tres novelas aparece para demarcar el paso del tiempo. Si iniciamos nuestro análisis con la novela más reciente para llegar hasta el mundo que narra la primera de ellas, obtendremos lo que, a nuestro parecer, este título anuncia a modo de culminación: el trazado de la descomposición de la nación argentina<sup>148</sup>.

*Lumbre* constituye el marco de este universo; en ella se entrecruzan dos tiempos fundamentales, que aportarían la clave interpretativa del proyecto escritural de Ronsino: el del presente, un 2002 en el que Federico Souza, hijo del famoso peluquero del pueblo, regresa tras la muerte de uno de los grandes amigos de su padre, Pajarito Lernú y, sobre este, el del siglo XIX, momento de fundación del pueblo, al que se remite constantemente articulando el juego entre historia y memoria que resulta central en la novela: «El

---

<sup>147</sup> Hernán Ronsino cita estos versos al final de su texto «La casa y el violín» (2014), en el que reflexiona sobre el proceso de escritura.

<sup>148</sup> Somos conscientes de que el proyecto de Ronsino posee un fuerte fondo de reflexión escritural que aborda las dimensiones de la memoria, la historia y el recuerdo desde un entramado complejo que emerge completo en el acercamiento al universo que articulan estas tres novelas. Sin ánimo reduccionista, intentando responder únicamente a aquellas cuestiones que puedan esclarecer el camino de nuestro análisis, las dejaremos de lado para centrarnos en algunos puntos únicamente, no abordándolas con la complejidad que exigen.

problema, siento, está en la palabra historia. Y la palabra historia se vuelve un problema porque, al final, como una síntesis, queda resonando junto a la palabra memoria» (234). El Chivilcoy de *Lumbre* constituye así ese arrabal al que se refería en su artículo Ronsino en un doble sentido: espacio primigenio sobre el que se erigió un determinado proyecto nacional y, en el presente, espacio reducido a las ruinas de dicho proyecto.

La llegada del ferrocarril a Chivilcoy en 1866 supuso, como puede leerse en uno de los folletos impresos en la época, la «Fundación y progreso de Chivilcoy». El diario *La razón* recoge, en 1948, con motivo del aniversario del pueblo, un fragmento de tal escrito, en el que se hace referencia al «crecimiento asombroso de un pueblo de ayer, enclavado en la Pampa, que como una verdadera improvisación del progreso, aparece lleno de vida y porvenir, como los cimientos de la gran ciudad del interior» (1948: online)<sup>149</sup>. Este discurso se muestra coherente con esa predicción que hiciese Sarmiento, en la que aseguraba, refiriéndose a Chivilcoy, que «aquí florecerá bien pronto una opulenta ciudad» (1868: online). Ello contrasta, sin embargo, con el presente del pueblo que narra Federico Souza: «Yo contemplo el comienzo de la ciudad –¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?–» (58). Síntesis territorial de las derivas que debía seguir ese proyecto de constitución nacional asentado sobre la fe en el progreso, en el Chivilcoy de 2002 puede observarse el andar de un deterioro que lo torna todo abandono y ruinas, fragmentos de un pasado que sólo emerge ahora hecho pedazos. Una ruta permite, de forma elocuente, observar esta confrontación: aquella que siguió el ferrocarril, que marcó la entrada de la modernidad para señalar, más tarde, su salida. Así, el Barrio Fonavi, construido sobre terrenos ferroviarios «se deteriora, silencioso. Se va cubriendo de capas que se montan unas sobre otras, componiendo suelos, planos sedimentados que ocultan el tiempo, las horas viejas» (16); donde «antes, cruzaban los rieles» se ha tornado baldío, y «ahí, donde estaba esa garita pintada de rojo, ahora, hundido en la tierra, sin ruedas, está el chasis quemado de un micro, de un Chevallier» (17). Del mismo modo, en la subestación de Benítez, la misma que atravesara el tren desde su inauguración en 1887, únicamente anidan ahora las aves carroñeras (108). Julio Ramos señala cómo la imagen del transporte que recorre el *Facundo* «condensa el proyecto de someter la heterogeneidad americana al orden del discurso, a la racionalidad (no sólo verbal) del mercado, del trabajo, del sentido» (1988: 552); ello sintetizaría la lógica de un modelo de

---

<sup>149</sup> En el siguiente enlace se encuentra la reproducción de este artículo:  
[http://www.archivoliterariochivilcoy.com/wp-content/uploads/2016/09/IMG\\_20160922\\_103740.jpg](http://www.archivoliterariochivilcoy.com/wp-content/uploads/2016/09/IMG_20160922_103740.jpg)



modernización sostenido en el desarrollo capitalista, que se sirve del transporte para reconfigurar el espacio, sometido así a una opción ideológica concreta: «el ferrocarril y las cercas de alambre espinoso transformaron toda la organización colonial de la Pampa, e iniciaron el proceso de capitalización de la tierra argentina» (Salvador y Rodríguez, 2005: 94). El ferrocarril condensaría, así, la idea de un progreso que, ya vaticinado por Bartolomé Mitre en la inauguración del primer ferrocarril argentino en 1857, atraviesa el espacio abierto de la pampa poblando soledades, dando riquezas y sembrando el orden<sup>150</sup>, para generar esos focos civilizatorios de los que Chivilcoy es ejemplo privilegiado.

En el relato de la argentina Samanta Schweblin, «Hacia la alegre civilización» (2017)<sup>151</sup>, un hombre no puede proseguir su trayecto porque en la boletería no le ofrecen cambio para su billete. Pasados los días descubrirá, sin embargo, que muchos de los habitantes de ese territorio anexo a la estación son, como él, viajeros que desengañados ante la imposibilidad de continuar su camino han decidido incorporarse a la vida y rutinas del lugar. Cuando comprueba que el tren nunca efectúa parada en la estación, elaborará un plan junto al resto de viajeros para detenerlo y poder así alcanzar la Capital, cuya referencia aparece siempre acompañada del sintagma «alegre civilización». Finalmente detenido, transcurrido un tiempo que no son capaces de determinar, comprobarán que los viajeros de ese tren llevaban, también, años realizando un mismo trayecto ahora interrumpido. Subidos por fin a ese tren que parte hacia la Capital contemplan:

Vestigios de esa mancha que se aleja en el campo. Una mancha que, ellos lo saben, es una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que sin embargo ahora, imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, no habrá nada (99).

En el cuento de Schweblin, como en Ronsino, esos dos polos discursivos civilización-barbarie son reescritos para mostrar una significación alternativa pues, como desarrolla ampliamente Elsa Drucaroff (2008) en su estudio sobre el relato de Schweblin, es el valor mercantil aquello que determina el adjetivo que acompañará a cada uno de los elementos de la oposición. Si el tren no llega nunca a la «Capital» es porque esta, como tal, cargada de los valores ideológicos y representacionales tradicionalmente otorgador por la cultura

---

<sup>150</sup> «El ferrocarril va a poblar las soledades, a dar riquezas donde hay miseria y orden donde reina el desorden; al medio de los llanos irá, y trepará por último la cordillera de los Andes, para ser más tarde el ferrocarril de América, fundador de pueblos y ciudades, en los confines de esta tierra» (Mitre, en Eslinger, 2012).

<sup>151</sup> La primera versión del cuento se titula «Hacia la alegre civilización de la Capital»; este último sintagma desaparece en la reedición que hace la autora para el volumen *Pájaros en la boca y otros cuentos*.

argentina, no existe más. Lo que se evidencia es la artificialidad de dichos sentidos, producto de un tiempo e ideología concretos. A ello aludía Ronsino cuando afirmaba que «alguien en ese estado de nacimiento dice que la Casa nueva, pintada de celeste y blanco, debe ser –y es así como lo dice, en ese tono, en ese tono de deber ser– una Nación» (2011: online). Sus novelas demarcan, precisamente, este proceso de asignación de determinados valores nacionales a un paisaje que se convierte en representación de un territorio.

«Un día dejan de pasar los trenes» (11) es la frase que abre *Glaxo*. Cada una de las cuatro partes que componen la novela se encuentra narrada por las voces protagonistas de esta historia de traiciones: Miguelito Barrios acusa a Vandermann de acostarse con la mujer de su amigo Folcada para encubrir su propia infidelidad, al tiempo que Folcada asesina a un mormón en el cañaveral e inculpa del crimen a Vandermann, que es encarcelado, para sacárselo de encima. Si cada una de las voces emerge desde una década distinta, nos parece representativa aquella que inaugura la novela: 1973. En el artículo en el que reflexiona sobre lo nacional, Ronsino aludía a este año como el momento en el que «podemos comenzar a pensar en la crisis del modelo nacional, si se quiere, de finales del siglo XIX» (2001: online). «El niño proletario» de Lamborghini sería para el autor una «síntesis de la Argentina moderna», dado que representa las relaciones capitalistas de producción y la lucha de clases en que ello deriva. La muerte del niño proletario encarna, para Ronsino, la muerte del sujeto trabajador, que el lenguaje del relato plasma con una violencia que anticipa ya la que se impondría con la dictadura. Esta primera parte de *Glaxo* narra el desmantelamiento de la ruta por la que antes llegaban los trenes colmados de trigo, y que debe ser ahora reconducida, tarea en la que se afana una cuadrilla de hombres mientras, de forma paralela, siguen transitando los obreros que trabajan en la fábrica Glaxo. Todo ello es síntesis de eso que Ronsino veía en el cuento de Lamborghini: el encuentro entre dos sistemas de producción, encarnados por los obreros de la Glaxo y los encargados de desmantelar la antigua ruta del tren orientándola para las nuevas exigencias. Cuando termina esta parte: «El cañaveral ya no existe, lo han desmontado, y por donde pasaban las vías, ahora, hay un camino nuevo, una diagonal, que parece más bien una herida cerrada. Parece, ese camino, entonces, el recuerdo de un tajo, irremediable, en la tierra» (31). Vandermann, tras regresar de la cárcel al cumplir su condena pese a ser inocente, observa cómo el hijo de Bicho Souza, el protagonista de *Lumbre*, niño aquí, juega a la guerra, «enfrentando, por fin, a esos fantasmas del cañaveral, interminables» (29). El cañaveral y el tren son las dos herramientas de que se sirve Folcada para cometer el crimen por el que Vandermann es ajusticiado:

aprovechando el ruido del paso del tren dispara al mormón, camuflado por las cañas. En la última parte de la novela, narrada por Folcada, este afirma que «por ese error yo estoy ahora acá, en este pueblo de mierda» (91); aquello a que refiere es al fallo que cometió disparando a un peronista que logró sobrevivir, «que se salvó de la masacre. Porque la llaman masacre» (91), en lo que es una clara alusión a *Operación masacre* de Rodolfo Walsh. Cuando dispara al mormón, Folcada afirma que «esta vez no fallo», y se produce aquello que Ronsino, en su artículo, señalaba como aspecto coincidente del cuento de Lamborghini y de *El matadero* de Echeverría, puntos ambos de desmoronamiento nacional: «El cadáver tirado en el arrabal» (2001: online). En esta etapa de arrabal, que es la de la dictadura de 1976, «la venganza llama al goce y el goce a la venganza»; esto es precisamente lo que narra *Glaxo*, en cuanto describe la tensión que rompe la máscara de lo nacional, simbolizado en la novela por la desaparición del cañaveral en el pueblo, que permite contemplar el lugar de la violencia, ahí donde residen esos fantasmas que juega a enfrentar el hijo de Souza. En esta novela se reitera una escena<sup>152</sup>: un sueño en el que los trenes descarrillan, «rompen los rieles. Largan chispas. Y después viene ese ruido, previo a la detención, tan estridente. Que hace doler las muelas. Que conmueve» (25). Ello concuerda con lo que tematiza esta parte de la obra: el fin de un sistema, de un modelo de país que, como las vías del tren, queda ahora desmontado, pues en ese 1973 desaparece la industria nacional, así como el sistema de ferrocarril implementado hasta el momento. Ronsino configura aquí la anticipación de las vías por las que transitaría el país desde ese momento: a partir de 1976 el ministro Martínez de la Hoz comenzaría una desarticulación de la red ferroviaria que respondía al repliegue que el estado empezaba a mostrar en lo económico, en pos de la implementación del modelo liberal. Ello, junto con la subordinación de la industria nacional al capitalismo transnacional, pondrían fin a ese modelo integracionista implementado por el peronismo, ese que como señalaba Ronsino en su artículo permitía que las tensiones siguiesen librándose bajo los techos de una misma casa.

Este tiempo histórico se encuentra enmarcado por las dos partes que en la estructura de la novela son posteriores y que remiten a dos fechas concretas, 1966 y 1984. En aquel tiempo los trenes todavía atraviesan el pueblo transportando mercancía y encarnando ese valor civilizatorio y de progreso que otorga la posibilidad de estar conectado con la capital. Miguelito Barrios, voz narradora de esta parte, describe cómo

---

<sup>152</sup> Muchas de las novelas de Ronsino reiteran una misma idea o fragmento, a modo de «estribillo».

al subirse por primera vez en el tren hacia Buenos Aires pudo «ver (...) que el mundo se amplificaba pasando el puente de la ruta provincial; y que esa pequeña porción de tierra, rodeando a la Glaxo, no era más que un instante mínimo, casi insignificante» (68). En el 84 los trenes, sin embargo, ya no pasan. Sin ánimo de forzar la interpretación, lo cierto es que nos parece significativo el hecho de que las fechas que escoge el autor para armar Glaxo, 1973, 1984, 1966 y 1959, coincidan con esos estadios significativos que él señala en el andar del proyecto nacional argentino: 1973, el fin de la sociedad moderna; 1984, año de publicación de la novela homónima de Orwell en una época en que el Capital Financiero se vuelve un ojo como el de Gran Hermano y en que la casa virtual-global sustituye a la casa-nacional; 1966, año en que el golpe de Estado consolidaba el proyecto peronista, la construcción de la casa para Ronsino; 1959, fin de la dictadura cívico-militar denominada «Revolución libertadora» con la elección de Arturo Frondizi, ligado al peronismo. Ronsino escoge plasmar el transcurrir de esos años en un pequeño pueblo del interior, escogido como «maqueta» promocional del proyecto civilizador. Son las relaciones de poder, traición, violencia y culpa que describe *Glaxo* las que ponen voz a los procesos que enfrentó en ese tiempo la nación.

*La descomposición* anuncia desde su título el despliegue de esa «intemperie» que reduce lo conocido a escombros, restos y baldíos. En esta novela, situada en 1999, umbral con el pasado siglo, se evidencian muchos de los procesos que venimos describiendo. Abelardo Kieffer llama a Bicho Souza a su quinta para celebrar con él un cumpleaños que supone, también, el levantamiento de un luto cuyo motivo no sabremos hasta el final: el de su mujer, Silvia Ayala, a la que descubrió bañándose con el hijo de ambos en una actitud incestuosa y que, por la impresión de encontrar a su marido observando la escena, cayó sobre el borde de la bañera muriendo en el acto. Kieffer enterrará a su mujer bajo la huerta de su patio, internando a su hijo en un sanatorio e inventando, para el pueblo, otra versión de lo ocurrido: en ella, su mujer lo ha abandonado obligándolo a internar al muchacho ante la imposibilidad de hacerse cargo de sus necesidades especiales. Como sucedía en Glaxo y Lumbre, en «esta región de la provincia» pueden verse también los avances del tiempo:

Antes era el camino de Vialidad que terminaba en los hornos de Bustos (por eso siempre estuvo asfaltado). La Champia pasaba todas las tardecitas, de vuelta, con la pala filosa levantada. (...) Primero cerraron el Gato Negro. Después vino la poda de los montes de eucaliptos y causerinas. Ahora el único monte que queda es el que rodea el lago muerto. Entonces alisaron la tierra y plantaron álamos y sauces, a los costados de la calle asfaltada. Construyeron un bulevar y, en el medio, instalaron columnas de alambrado. Lotearon los

terrenos y, un tiempo después, fueron asomando los primeros chalecitos, con pileta y jardín. Entonces la Champia no pasa más (90).

En ese año de 1999, meses atrás ha tenido lugar un tornado que se desata el día posterior a la noche en que Kieffer se topa con la escena entre su mujer y su hijo; este arrasa parte del pueblo, que sin embargo ya parecía haber sido asolado por alguna otra fuerza:

Crece, levemente, un silencio espectral, de camposanto. Se hace imposible reconocer, aquí, dónde se encontraba cada cosa; lo que cada lugar era (...). Pero algo, definitivo, ha empezado a desgastar, a borrar los detalles que serán acompañados en la disolución, luego, por las pinceladas generales, y así, como un reloj de arena, la experiencia del Gato Negro, ahora que sólo queda un anillo de cimientos sin forma, quedará reducida a un montón de hilachas sueltas. Me apoyo contra los cimientos (es decir, contra la historia) mirando hacia el centro: una masa luminosa, rosada, envuelve el pueblo (101).

La clausura de espacios, la tala y poda de árboles, los nuevos asfaltados y bulevares, el fin de rutas y transportes, la edificación de chalecitos, responden al avance de nuevas lógicas que transforman el mapa de la ciudad, de un modo del que resulta significativo el paralelismo que se establece entre estas mutaciones y las provocadas por el tornado.

Un espacio destaca en la novela: las Ruinas, cuya magnitud significativa enuncia el hecho de que aparezca en mayúsculas. Restos de lo que fuese la cervecería del padre del protagonista, su sentido emerge cuando se produce la siguiente escena: atacado por un perro mientras transita los caminos de tierra, Kieffer se resguarda en esas Ruinas. Desde ahí contempla el siguiente paisaje:

Enfrente, tapada por los cardos y los yuyos altos, la luz del farol, movediza entre los pastos torcidos por el viento, dibuja una casa, la prolongación de una casa. La casa, incompleta, con las varillas de fierro sobresaliendo de la losa, no se ve: por eso pienso, así como estoy, herido, en el corazón de las Ruinas, que la prolongación de esa casa es una casa. Una casa que se parece más a una idea, y no a una realidad concreta, inacabada, por ejemplo, como lo es la casa de enfrente. Las ráfagas de viento se hacen intensas. Traen un olor a agua y a tierra mojada (el olor de la tierra mojada es el olor de otras fronteras)<sup>153</sup>, que van barriendo, de a poco, la pesada presencia del lago muerto. Entonces la casa que se parece a una idea encuentra en el olor de la tormenta un lugar donde ubicarse. Ahora hay dos casas: una real (abandonada) y otra posible (que ahora nunca llegará a ser real); las dos dibujadas por la luz astillada del farol, movediza, entre los pastos crecidos. Mientras yo sigo acá, herido, y en las Ruinas (114-15).

Kieffer parecería observar lo que Ronsino define como el final de la Casa Nacional, ahora Casa-tapera o Casa-global, incapaz, en todo caso, de amparar bajo un proyecto de integración. El autor finaliza su artículo recordando un tema de Fito Páez de 1999 llamado «Casa Desaparecida»: «Allí dice: y esa casa que dejaron escapando entre las balas era el

---

<sup>153</sup> Uno de los últimos recuerdos que tiene de Silvia, con ella, es el de los dos en mitad de la huerta recién regada; es por ello por lo que el olor a la tierra mojada reaparece constantemente a lo largo del relato.

caldo de cultivo a la nostalgia. Fito Páez habla de una casa desaparecida: la Argentina, como casa de todos, y esa casa de todos, como la casa desaparecida» (2001: online). De esto mismo habla, precisamente, *La descomposición*, que contribuye a un universo narrativo en el que Ronsino da cuenta de este nuevo tiempo de arrabal, aludiendo a los procesos que lo gestan y a cómo se imprimen en una sensibilidad del presente que debe enfrentarse a las ruinas de un proyecto ya imposible de rearmar. En ella se hace muy evidente, además, esa violencia del lenguaje que el autor señala como característica en los umbrales al arrabal: la violencia palpita en un entorno en que resuena en varias ocasiones «ese golpe, constante sobre la rama, seco, vibrando, después, en mis brazos, se parece al tiro de una escopeta» (14), o en que sobreviene «el sabor agrio de la sangre» (15), o la visión obsesiva de una cucaracha muerta en cuya desmembración se obstinan las hormigas del patio, así como la noche se define como un animal húmedo que espera agazapado para atacar.

La salida de Kieffer de esas Ruinas donde se refugia coincide con la salida a la luz del relato de la muerte y enterramiento de su mujer; de ese espacio sale, sin embargo, arrastrando una pierna con la que borra sus huellas del camino, de ese camino que «es un texto escrito entre todos» (83). En *Lumbre* se alude a esto mismo cuando se refiere al recuerdo como algo que «a fuerza de insistencia, de pisadas, va quedando grabado en la tierra» (24). Recordar es, entonces, construir un camino de forma colectiva, y olvidar, borrar las huellas de ese camino. Si ensamblamos todas las piezas que refieren al estatuto del pasado y la memoria, obtendremos el planteamiento del autor. En *La descomposición* leemos que «el pasado está oculto, soportando las huellas más frescas, más recientes. Y, por eso, lo impensado brota, como la humedad en las paredes» (1999: 104). En *Lumbre* se relata cómo la actual estación de colectivos de Chivilcoy, antigua estación ferroviaria, no ofrece rastros, en forma de placa o mención, de la entrada que hizo el coronel Borges con su tropa para tomar la estación, «porque el recuerdo –más allá de los mojones, las placas, y los monumentos– es un camino que se anega. Lentamente» (2013: 83). En esta misma novela, se repite una escena de un documental, en la que el personaje principal afirma: «Cada pedazo de pared de esta ciudad lleva, como una piel, las huellas de mi historia» (2013: 15)<sup>154</sup>. La propuesta de Ronsino, en la estela de lo desarrollado por otros autores, apela a la necesidad de atender esas capas de sentido escondidas bajo otras más

---

<sup>154</sup> Recordemos que en uno de los fragmentos que hemos reproducido más arriba Kieffer afirmaba: «Me apoyo contra los cimientos (es decir, contra la historia)» (101).

recientes entre las que, sin embargo, tarde o temprano aquellas acaban emergiendo; la posibilidad de reconstruir, en el presente, una Casa Nacional capaz de cobijar a todos pasa por tener en cuenta el pasado, por tomar conciencia de los procesos que se encontraban detrás de la armazón de esas paredes primigenias. En el capítulo anterior incluíamos una reciente afirmación del mexicano Álvaro Enrigue, para el que el fin de la idea de estado nacional dejaba el interrogante de qué vendría a colmar ahora ese espacio; para el mexicano muchos de los autores del presente construirían territorios que tienen en común hacerse esta misma pregunta, explorando las diversas posibilidades. El de Ronsino es el de este Chivilcoy, desde el que enfrenta esa idea originaria del estado nacional con su derrumbe presente; en la exhibición de los procesos que la conformaron, así como de aquellos responsables de su destrucción, reside su interpelación sobre las posibilidades de recomposición de este proyecto comunitario desmantelado:

Yo contemplo el comienzo de la ciudad —¿o esta sucesión de restos sigue siendo un pueblo?—, el entramado de toldos, las veredas anchas, los camiones estacionados. Las columnas del alambrado público, los afiches de candidatos políticos desgastados en los tapiales viejos: Leguizamón concejal. Lista 3. Que se vayan todos. Frígoli intendente. Anarquía. Ahora, en la YPF, el colectivo para (Ronsino, 2013: 58).

Las capas de sentidos, tiempos, experiencias históricas que se yuxtaponen en el proyecto escritural de Ronsino refieren a la imposibilidad de un discurso único o verdad absoluta, sostén principal de cada una de las etapas que ha atravesado la Casa Nacional. Esa es la función principal que poseen las ruinas en sus novelas: las de apelar a la memoria de los restos que dejaron, a su paso, diversos proyectos ideológicos. En un determinado momento de *La descomposición* un personaje explica la diferencia entre las obras *El pueblo de Sarmiento*, de Mauricio Birabent, y *Pago Chico*, de Roberto Payró, apelando a que, si «uno (...) cuenta la historia de nuestro pueblo, el otro es un libro de cuentos que cuenta la historia, ficcionalizada, de la formación de un pueblo pampeano parecido el nuestro» (47). La diferencia principal radicaría, para este personaje, en el género: si el libro de Birabent «inventa» la historia del pueblo, al no mostrarse como ficción, el de Payró se presenta como tal, autoafirmándose libro de relatos. El estatuto ficcional de este posibilita que se multipliquen los sentidos o interpretaciones, aspecto que queda clausurado en *El pueblo de Sarmiento*, obra tras la que:

Se reproduce, deformada, la historia del pueblo, partiendo de un libro originario, del libro que inventó el relato de esa historia. Entonces se levantan monumentos, se les ponen nombres a las calles. Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido, lenta, gradualmente (48).

Contra esto es contra lo que arremete la configuración que Ronsino hace de Chivilcoy, evidenciando el deterioro de todo aquello que, en determinado momento, sostuvo la imagen utópica del pueblo como base de un determinado sentido ideológico de la configuración nacional. El espacio de Ronsino plantea el interrogante de cómo, desde la escritura, rearmar ese tejido social ahora descompuesto; las alusiones a la memoria, al modo en que la historia asoma entre ciertas lógicas del presente o a cómo los tiempos coexisten en un mismo escenario responden a un mismo objetivo: el de reescribir los tópicos que conforman el territorio, que confluyen en dicotomías tales como el par local/global o civilización/barbarie. Ronsino reformula estos planteamientos con el fin de evidenciar la heterogeneidad de los procesos que conformaron los paisajes nacionales; su particularidad reside en escoger un enclave local del interior, erigido además en modelo fundacional. La región de Ronsino posee cierto sustrato mítico; este desdice, sin embargo, de la mitología orientada a esencializar el espacio latinoamericano. Los interrogantes sobre cómo narrar los conflictos del territorio, cómo representar los restos del pasado en el presente o qué implicaciones posee, hoy, recordar esos episodios que recorren su narrativa intentan develar los vínculos que se dan entre historia, territorio y narración. En el epicentro de esta red de relaciones habría que buscar, para Ronsino, la respuesta a cómo erigir, de nuevo, la Casa Nacional.

#### **3.1.4. De Bolivia a la «Nación Camba»: *En el cuerpo una voz***

Dos hermanos huyen tras el asalto de su granja, uno de ellos gravemente herido; conducen en medio de un paisaje arrasado, sabiéndose perseguidos por el General, uno de los hombres más temidos de esa tierra. Finalmente, uno de ellos morirá y el otro, Rodolfo, logrará sobrevivir para, unos años más tarde, recopilar los testimonios de aquellos que sobrevivieron a esa época, conocida como el «Colapso». Este es el argumento principal de *En el cuerpo una voz*, la última novela del boliviano Maximiliano Barrientos, en la que configura un paisaje distópico instalado en una coyuntura muy reconocible de la realidad boliviana. El episodio histórico que articula esta ficción adquiere así un carácter anticipatorio, en cuanto reflexiona sobre los posibles desenlaces de algunos de los conflictos de la Bolivia del presente; esta desaparece en la novela de Barrientos para adquirir otra forma, configurando de nuevo un espacio en que repensar el estatuto de los estados nacionales. La acción transcurre en Bolivia, en diversos tiempos que, pese a las escasas referencias temporales de la novela, podemos identificar con un



período que se extiende desde el 2000 hasta el 2017. En el análisis de *La desaparición del paisaje* describíamos cómo el protagonista acudía a la fiesta de un amigo cuyo padre, empresario reconocido, afirmaba que Evo Morales desencadenaría la ruina del Oriente; al hilo de esto dimos cuenta de los conflictos existentes entre esta zona del país y el resto, diferenciadas incluso por un discurso que las distancia desde lo étnico hasta lo político<sup>155</sup>. Este es, precisamente, el conflicto que Barrientos retoma aquí para llevarlo hasta estadios distópicos: en la Bolivia de *En el cuerpo una voz* el Oriente declaró la guerra al poder central, un golpe de Estado destituyó al «presidente indio» y, tras lograr la independencia, se desató una guerra entre las brigadas y el Partido Federalista; gracias a la ayuda del ejército brasileiro este logró vencer sobre las brigadas y hacerlas desaparecer, tras lo que el Oriente se consolidó como la «Nación Camba», sustituta de una Bolivia ahora, como tal, inexistente.

Durante el conflicto, la población debe abandonar Santa Cruz, que es cercada por un muro dentro del cual se dirime la lucha por el dominio del territorio; en la periferia, el pueblo se reorganiza en comunas que quedan a merced de los múltiples saqueos y abusos de las brigadas, a las que deben ofrecer una especie de pago o tasa mensual. La implementación de la Nueva Política Económica a mediados de los 80 tuvo importantes repercusiones en el mundo laboral boliviano, reflejándose directamente en los movimientos migratorios. Además del programa de erradicación de la coca a que ya habíamos referido en el análisis de *La desaparición del paisaje*, se produce lo que se conoció eufemísticamente como «relocalización» minera: los modos de producción exigidos por las nuevas políticas provocaron una oleada de despidos y cierre de minas que desposeían a los trabajadores; ello trascendía lo laboral para alcanzar lo simbólico, dado el modo de pertenencia e identidad que estos habían desarrollado a partir del fuerte vínculo con la tierra. Así, el proceso migratorio campo-ciudad que se desplegó a consecuencia de todo ello se invierte en la novela de Barrientos devolviendo a la población a las afueras y obligándola a desarrollar nuevos modos de organización social arraigados en esquemas tradicionales. Cuando los hermanos se detienen, durante su fuga, en una pulpería para solicitar asistencia médica, les aclaran: «No aceptamos bolivianos. Euros o dólares. Puedo darles un reloj, un Eterna-Matic. El colla asintió» (14). En uno de esos testimonios que recopilará Rodolfo años más tarde, un hombre señalaba cómo en ese tiempo «entramos en una casa y hallamos pilas y pilas de dinero amontonado en cajas de

---

<sup>155</sup> Ver pág. 176.

zapatos. La vieja moneda, bolivianos. No servía de nada» (78). Desmantelados los intercambios económicos, estos se ven revertidos hacia estadios pretéritos que traen consigo el trueque –como sucediese en *El año del desierto*– o, en todo caso, el pago con una de esas dos monedas cuya pervivencia de valor habla de un poder internacional muy reconocible.

El paisaje de «el Periodo del Colapso, esa tierra de nadie en la que se convirtió el oriente al principio de su independencia» (61-62), está colmado aquí también de ruinas y desechos provocados por la violencia de las brigadas; así, lo que alcanzan a divisar los hermanos en su huida son «la tierra arrasada y los restos de viviendas» (22), «escombros de los ranchos donde vivieron familias enteras» (23). Los testimonios de los diversos habitantes de las comunas dan cuenta de la constante invasión por parte de los soldados, que acudían a la periferia para calmar su sed de comida y sexo o para reclutar a jóvenes a la fuerza o truncar familias, convirtiendo la muerte en algo cotidiano que hace de los muertos meras cifras:

¿Usted podría sentir pena por mil muertos? (...) ¿La cifra le permite compadecerlos? ¿Qué es lo que siente ahora si le digo «mil personas fueron carneadas y echadas al fuego?» (...). Nada, es un número nomás. El olor es otra cosa. El olor, a diferencia de sus rostros, es lo que persiste (93).

De entre esas brigadas destaca la que tiene al mando al General, «el más sádico de esos monstruos» (81), cuya forma de operar consiste en la captura y reclusión de los miembros de bandos rivales y en la crucifixión de muchos de ellos, su descuartizamiento y el posterior asado de su carne que hace comer no sólo a los suyos sino a los cautivos. Obligados a digerir los cuerpos de sus conocidos, estos reclutados eran iniciados en un nuevo modo de vivir que no podrían rechazar bajo amenaza de muerte: «Aprendían, se endurecían. Sus cerebros procesaban la barbarie, convertían la masacre en información útil. Sobrevivían al mezclarse con todo lo que les provocaba asco, al romper la frontera que los separaba de lo que hasta ese momento era espanto» (51). Julia Kristeva (2006) define lo «abyecto» como todo aquello que traspasa los límites de la normatividad social; es ahí donde, como señalábamos al hilo del análisis de *El año del desierto*, se emplazaría la práctica del canibalismo. La cultura occidental se habría servido de este como excusa para implantar la civilización allí donde reinaba una «barbarie» cuya máxima expresión fue identificada con la ingesta de carne humana. Las acciones del General están orientadas a la transgresión de esos límites que emplazarían a criminales y víctimas en un mismo espacio: «Había comido carne humana, y que por eso yo era tan bestia como los que me

habían raptado» (161). Esta forma de la barbarie logra extenderse por el territorio, imponiéndose como única forma posible de habitar un tiempo caracterizado por la destrucción. El General llega con sus hombres a la pulpería en la que los hermanos habían sido socorridos, masacrando a los que allí se encuentran. El médico, único sobreviviente –el General siempre dejaba con vida a uno, con el fin de que pudiese relatar lo sucedido–, observa atónito como la gente del pueblo sale de sus casas para recoger los restos de los crucificados y descuartizados, dispuestos a arrojarlos a una fosa común:

No en una fosa común, no uno al lado del otro. Tenían nombres, ustedes los conocían.

Dijo:

No sean animales, dejen de comportarse como si fueran animales.

Nadie se volteó a mirarlo, siguieron cavando.

(...)

Dijo:

No así, juntos. No hagan esa barbaridad, no sean tan granputas (54).

Del mismo modo que sucediese en *El año del desierto*, la sociedad boliviana de la novela de Barrientos enfrenta una regresión que la devuelve a modos económicos, políticos y sociales premodernos. En el tiempo del Colapso, en el que ya hace años no vuelan los aviones comerciales, quien no muere asesinado lo hace de hambre o de disentería; las diferencias étnicas han llegado al extremo, se ha impuesto el trueque y lo comunitario se ha desintegrado irreversiblemente. La referencia temporal más concreta es aquella en que uno de los hermanos fecha una vieja fotografía: «Eran los noventa y nadie hablaba de la crisis que hundiría al país una década más tarde» (117). En la novela, desde el final de la república se han sucedido doce años de disputas en el Oriente y se ha logrado restablecer el orden luego de dieciocho años, por lo que la crisis que hundiría al país habría sucedido en el 2000; el presente de la publicación de la novela, 2017, coincidiría entonces con el momento en que en esa nueva nación que configura Barrientos se ha reestablecido la «normalidad». En la descripción del trayecto de ida y vuelta que hacía el Vitor de *La desaparición del paisaje* señalábamos 1999 como un umbral que daría paso a una serie de circunstancias que determinarían la profunda transformación del paisaje boliviano, ese que encontraba Vitor a su vuelta. La «Guerra del Agua» del 2000 desató un clima de protesta social sin precedentes: en Cochabamba la población tomaba las calles protestando por el aumento del precio del agua, los campesinos del Atliplano bloqueaban los caminos impidiendo el abastecimiento de las ciudades, la policía se amotinaba en La Paz exigiendo mayores salarios y el presidente Hugo Banzer declaraba el estado de sitio, suspendiéndolo trece días después:

El año 2001 y con él, el cambio de siglo, producen estupor y desconcierto político. Estupor porque lo que se creía agotado volvió a renacer con el ruido de las multitudes en las calles y en los caminos de Bolivia, y desconcierto porque tales voces no anuncian las rutas del progreso sino la incertidumbre ante el futuro (PNUD, 2002: 37).

Uno de los epígrafes que Barrientos escoge para su novela es una sentencia del estadounidense Tim O'Brien: «Lo malo nunca deja de acontecer: vive en su propia dimensión, repitiéndose una y otra vez». De ahí que sitúe el comienzo de la debacle en el nuevo siglo, cuando las expectativas producidas desde los 90, que descartaban concebir esa crisis que en efecto llegaría, se derrumban para tomar unos caminos de signo distópico.

El conflicto que subyace al Colapso de la novela de Barrientos es de signo étnico-social. En el informe de desarrollo humano de 2002 que citábamos más arriba, se responde a «¿Qué es lo que le espera a Bolivia?» aludiendo a los «múltiples matices regionales y variadas diferencias socioculturales», a las «clases sociales escasamente constituidas, con élites dominantes (...), con mayorías étnicas culturalmente discriminadas» (PNUD, 2002: 38). Las expectativas de futuro del país, en ese momento, pasan entonces por la gestión de sus particularidades estructurales como sociedad en el marco de la historia mundial y regional. Si la victoria de Evo Morales en 2006 desató un júbilo celebratorio que respondía a la esperanza de otorgar visibilización a esos grupos étnicos relegados en pos de una integración que pusiera fin a esa sociedad fragmentada, lo cierto es que ello no terminó con las disputas que enfrentaban al Oriente con el Estado<sup>156</sup>. La mayor brecha existente en Bolivia es aquella que divide a «cambas» y «collas» (PNUD, 2007: 196), términos que designan a los nacidos en Santa Cruz y a los que son originarios de La Paz, Cochabamba, Oruro o Tarija, respetivamente. En la novela el Oriente logra, con un golpe de estado, derrocar al presidente indio, para finalmente establecer la «Nación Camba», máxima expresión del movimiento autonomista de este sector, conformado, como señalábamos en el capítulo anterior, sobre un modelo civilizatorio que en la novela se manifiesta en una Santa Cruz amurallada diferenciada de las comunas de la periferia. La «Bolivia unida» que había concebido Morales se ve

---

<sup>156</sup> Este aspecto se vio dificultado por la identificación que se hizo del gobierno del presidente con la representación social que este había asumido en el sector cocalero. Evo Morales declaró en el acto de juramento de la nueva Constitución de 2009: «Algunos grupos permanentemente intentaron sacarme del Palacio. Ustedes saben, algunos grupos permanentemente intentaron matarme. Ahora quiero decirles: pueden sacarme del Palacio, pueden matarme, misión cumplida con la refundación de una nueva Bolivia unida» (en Vaca, 2009).

revertida de forma radical en una secesión en que la denominación posee gran potencia simbólica: la nueva configuración territorial en que ha devenido Bolivia, conformada por la «Nación Camba» y la «Nación Andina», apunta a un nuevo orden político que recuerda al surgido con las naciones modernas en cuanto consolidación de un poder centralizado en torno a un fuerte sentimiento de identidad nacional. En la «Introducción» señalábamos cómo las lógicas del neoliberalismo que se despliegan en el contexto de la globalización suponían una revisión de lo nacional, paralelo al establecimiento de un nuevo orden mundial al que, al decir de Hugo Achugar (2004), resultan contrarios los Estados-nación. En la Bolivia ideada por Barrientos los paradigmas de la desterritorialización, lo mundial, lo global, lo cosmopolita, etcétera adquieren rumbos distintos que derivados de la configuración de nacionalismos reduccionistas en los que las naciones se configuran, por exclusión, sobre una base étnico-cultural muy potente: así, por ejemplo, la «Nación Camba», desvinculada de la religión «a diferencia de lo que antes era Bolivia» (144), concibe la pena de cárcel para aquel que entone el antiguo himno. Nos parece que, por todo ello, la novela de Barrientos aporta una lectura interesante al debate de «lo latinoamericano»: el escenario distópico supone una defensa de lo local frente a lo global, concebido como amenaza. Si tan indeseable resulta el desarrollo de un modelo de globalización que desoiga de lo local como un repliegue en lo propio que reniegue radicalmente de lo global, es en la persistencia de tal debate en términos de una dualidad excluyente donde reside el peligro de que una de esas opciones derive hacia estadios catastróficos como los de *En el cuerpo una voz*. A la pregunta de qué viene tras el fin de los estados nacionales, el territorio de Barrientos parecería responder: si persisten las lógicas del presente, aquello que cabe esperar es el resurgimiento de nacionalismos radicales plagados de violencia, exclusión y desintegración social.

En esta nueva nación reconstruida perviven los restos del pasado; es significativa la fetidez que impregna el aire, imposible de borrar aun pasados dos años desde que la ciudad, Santa Cruz, volviera a habitarse (63). En las zonas rurales se esparcen trozos de autos o aviones, esqueletos y osamentas humanas y animales, trenes descarrilados, «imágenes de Cristo y de la Virgen y de los últimos presidentes bolivianos» (177); despoblada definitivamente, la zona del sur queda marcada en el imaginario como un lugar «maldito», condenándolo al vacío. El nuevo trazado de la ciudad incluye restos del muro que la cercó, zonas remodeladas que, como la plaza, fue reconstruida «igual a como era en los años previos al colapso» (144), en convivencia con otras que, como el Plan 3000, «no fue reconstruido luego de los enfrentamientos y quedó, como muchas otras

áreas un terreno fantasma. Todo era escombros y basura» (149). La arquitectura de la ciudad replica aquella surgida en los años ochenta como respuesta a una urbanización acelerada que carecía de planificación alguna<sup>157</sup>; así, «la arquitectura de las casas y los edificios perdía simetría, se volvía caótica, no respetaba orden alguno. Las fachadas eran sólo ladrillo visto, sin una mano de pintura» (214), y aquellos lugares que permanecen en ruinas se tornan «islas de decadencia, monumentos silenciosos a la carnicería, escombros que se apropiaban del espacio urbano cubriéndolo de mugre y memoria (214). Esa diferenciación y convivencia entre zonas desarrolladas y predesarrolladas que llevó a Zavaleta a definir Bolivia como una «sociedad abigarrada» persiste en el futuro, adquiriendo cierto sentido distópico.

Si la plaza es replicada en su estadio pasado, la catedral que la presidía es sustituida por un museo en que se exhibe material relacionado con la guerra, en un intento por emplazar en el epicentro de la ciudad la necesidad de la memoria. Varios de los vídeos que forman parte de la exposición son los recopilados por Rodolfo, con el fin de conformar una memoria colectiva. La misión, encomendada por el recién inaugurado Ministerio de Cultura, tiene como objetivo testimoniar ese pasado de violencia con el fin de evitar su repetición en el futuro; no obstante, si el joven sí cree en ello, el protagonista defiende una necesidad de olvido más que de memoria, al observar cómo tras el fin del conflicto «todos profesaban un culto a las cicatrices. Eso éramos: cicatrices que funcionaban» (64). Ahí radica la diferencia generacional entre aquellos que fueron niños durante el Colapso y aquella generación «que quedó quemada por la guerra» (162); todos los testimonios de personas de edades comprendidas entre los 35 y los 44 años que se reproducen en la novela refieren a aspectos que tienen que ver con nombrar, decir o materializar lo que vivieron, coincidiendo todos ellos en la dificultad que encontraron en tal tarea: «Nadie hablaba del miedo» (77) o «se me había ido el grito» (82). Al mismo tiempo las voces de aquellos de cuyas muertes habían sido testigos entraban a formar parte de su inconsciente, de sus sueños, conformando la memoria de esa generación. El modo en que ello articula la sensibilidad que caracteriza ese tiempo queda sintetizada en la afirmación del protagonista: «Me sentía viejo, pero la vejez no se correspondía con mi cuerpo sino con una manera de mirar, de digerir lo mirado» (146).

La ruina, tanto en su sentido material como en su sentido simbólico, habla de los remanentes del pasado. En el capítulo anterior reflexionábamos acerca del modo en que

---

<sup>157</sup> Ver pág. 175.

la experiencia silenciada del pasado interfería en el presente, dificultando su comprensión. Algo parecido plantea Barrientos. El capítulo IV, «El cerebro del hermano», reproduce pequeños fragmentos de pensamientos del hermano de Rodolfo en el momento en el que está siendo operado de la herida producida por uno de los soldados del General. En esta especie de delirio, la que fuese su novia afirma: «Algún día interpretarán los garabatos de tu cerebro como ahora interpretan las ruinas de Santa Cruz (...). Buscarán reconstruir la historia y las señas del extravío, pero todo eso ya habrá desaparecido» (135). La misión testimonial del protagonista quiere evitar la reiteración de la catástrofe, pero ¿acaso no se poseía ya algo similar cuando sucedió el Colapso? El mal de la segregación, traducido esquemáticamente en el binomio collas y cambas, ya cumpliría con ese ciclo que cada tanto lo trae de vuelta, adoptando formas que, en las circunstancias concretas de la novela, se encuentran en sintonía con las políticas neoliberales adoptadas a escala mundial. De nuevo, lo que muestra esta ficción respecto a la decisión de subirse a esa «caravana del cambio»<sup>158</sup> que campea por América Latina entre los ochenta y los noventa del siglo pasado es un fracaso radical. El 29 de agosto de 1985, el presidente Paz Estenssoro anunciaba el decreto 21060, por que el país comenzaría la andadura de la liberalización de la economía y el estado, en los siguientes términos: «O tenemos el valor moral, con su secuela de sacrificios para plantear de modo radical una nueva política o sencillamente, con gran dolor para todos, Bolivia se nos muere» (en Álvarez García, 2007: 388). La dirección emprendida se mostraba entonces como irremediable, como única alternativa a una situación provocada por la crisis de la denominada «década perdida»; lo que Estenssoro anuncia como destino trágico para el país de no adoptar el rumbo que él propone, es paradójicamente lo que le sucede a la Bolivia de *En el cuerpo una voz*, que, como la Argentina de Mairal o la de Incardona, desaparece.

Algo similar se perfila en el Puerto Rico que describe Luis Othoniel Rosa en su última novela, *Caja de fractales*, en la que el país se encuentra inmerso, también, en el andar de un colapso. Cada uno de los seis capítulos que la conforman remite a un año concreto que, 2028, 2017, 2037-2040, 2701, 2033, 2018, da cuenta de los estadios por los que pasa una nación cuya realidad exige ser descrita en términos distópicos. Estos episodios constituyen precisamente los fractales que, como el autor explicita desde el

---

<sup>158</sup> Así definía el protagonista de *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* a los discursos celebratorios del cambio.

prólogo, buscan dar cuenta de diversos aspectos de un presente del que comparten un mismo epicentro: el capitalismo como lógica reguladora. Los personajes de la novela, que proyectan su voz desde los distintos tiempos, dan cuenta de los subterfugios desde los que intentan desarrollar una existencia al margen de los modelos dominantes, de ese «mundo de petróleo» (14) que ha causado el caos y la destrucción. La isla ha devenido «panóptica», en ella la realidad social está militarizada y, como sucediese en las urbes de Mairal y Barrientos, la segregación mediante el miedo se ha vuelto orden principal. Así, en los suburbios las familias ricas viven «escondidas en murallas defendidas con armas, todo un pueblo amurallado y militarizado para mantener al resto de la población afuera» (14). El área metropolitana, superpoblada, se diferencia también radicalmente del espacio que hay tras sus límites, y sólo ahí hay luz eléctrica; la periferia, sumida en la oscuridad, se conforma como una serie de «aldeas dispersas entre pueblos en ruinas, retomados por el verde, centros comerciales reutilizados como fortalezas o desiertos, el esqueleto de los edificios de compañías americanas que abandonaron la isla tan pronto se precarizó el comercio, calles en ruina» (13-14)<sup>159</sup>. En mitad de este panorama, surgen diversas iniciativas que quieren sortear las redes dominantes, buscando formas alternativas de ciudadanía: así, un grupo de personas se reúnen en lo que se denomina la «Catedral», donde intentan desarrollar un modo propio de comunidad social-anarquista<sup>160</sup> u otros intentan subvertir los discursos del poder a través de la red.

La potencialidad de la propuesta de Rosa reside en el modo en que trabaja el tiempo: pese a enmarcar la trama en esa constelación de fechas concretas de tiempos diversos, lo cierto es que la debacle es en todas ellas muy similar, tanto, que una de las protagonistas duda del momento en que se encuentra: «No es el Puerto Rico de su juventud. Y, a la vez, es ese mismo país cambiado. Mejorado a su manera. Aunque sabe que hay gente que empieza a morir, que muere, que murió, pero caminan, y siempre hemos sabido que los muertos caminan» (29). El sentido anticipatorio de la novela de Rosa trasciende la referencialidad latinoamericana para apuntar al epicentro mismo del sistema capitalista,

---

<sup>159</sup> Resulta sintomático cómo varias de estas ficciones que configuran registros posapocalípticos o distópicos mencionan a EE.UU., que en todas ellas ha logrado sortear el desastre que ha arrasado a las sociedades latinoamericanas, en las que se encuentra presente de un modo que siempre aparece ligado a la producción o explotación de la tierra o, en todo caso, a la dominación económica, que sigue ejerciendo incluso en los estadios poscatastróficos.

<sup>160</sup> «*La Catedral* es uno de esos grupos que voluntariamente renuncian a la energía eléctrica y reciben una percepción contributiva, además de los recursos que proveen los militares para independizarse del Estado y la moneda» (19).



que emerge en un sentido nefasto en la sociedad latinoamericana. Así, cuando Alice está relatando a sus amigos en Nueva York la Gran Hambruna uno de ellos reflexiona:

Tienen miedo a lo que pueda decir Alice, porque ese mundo tan jodido que describe es ajeno a ellos que habían permanecido relativamente protegidos en Nueva York, aunque también están acojonados porque lo que cuenta Alice también les suena a que es su futuro, porque eso siempre es el Caribe: el futuro de la modernidad (66).

Bernabe (2017), en su análisis sobre el devenir de los procesos económicos en Puerto Rico en los últimos años, apunta hacia una dimensión interesante del problema: el modo en que la insularidad es aprovechada como sustento ideológico de lo que él denomina «neoliberalismo punitivo». Esto es, los núcleos de poder activan en el imaginario popular fórmulas ideológicas que, como la vagancia de una población que no quiere trabajar, el sobre-endeudamiento individual o el vivir por encima de las posibilidades reales instalan un sentido de la irresponsabilidad que prepara el terreno sobre el que se sembrarán fuertes políticas de austeridad. Estos mitos de ese neoliberalismo punitivo resultan más efectivos si, además, la crisis se exhibe como exclusiva del país y no como parte de un proceso de crisis global, hecho al que contribuye la insularidad, acentuada en la novela por la cerrazón y aislamiento que se imponen. En un sentido muy similar Rosa articula en su novela un Puerto Rico tornado isla panóptica que gesta su debacle en la cerrazón fronteriza que autoimpone:

De la noche a la mañana cerraron los puertos, no entraba ni salía nada, y tampoco había manera de salir de la isla. Y pues claro, hubo pánico. Los militares se metieron en las escuelas y en todos los sitios que podían y confiscaban los alimentos, nos convertimos todos en mendigos. Nos encerraron en la ciudad y no nos dejaban salir al campo, porque decían que los campos eran cuestión de seguridad nacional ahora que no había comida. Mucha gente empezó a morir rápido, luego despacito (...). Dos terceras partes de la población murió en cuatro años (65).

La novela de Rosa refleja el desmantelamiento del país como consecuencia de las dinámicas del sistema capitalista neoliberal, que en sus derivas futuras muestra sus caras más aterradoras.

Todas estas novelas, como muchas otras ficciones, abordan ese cambio de percepción del futuro que Franco Berardi observa en el cambio de siglo, según el cual lo utópico se revierte para tornarse distopía, clausurando cualquier tipo de confianza en un rumbo capaz de mejorar el presente. «La palabra *colapso* expresa un auténtico derrumbe patológico del organismo psicosocial», (Berardi, 2014: 159); esta definición sintetiza el estatuto de los derrumbes que venimos describiendo: además de poner voz a las consecuencias de ciertas decisiones adoptadas, radicadas todas en el modelo neoliberal,

la imagen de este paisaje destrizado materializa un cambio de paradigma que reside en otra sensibilidad que aparece en escena con los albores del nuevo siglo. Colapsan los modelos políticos y económicos, colapsa el tejido social, colapsan los espacios y los tiempos, pero, sobre todo, colapsan los modos de interpretar la realidad, que comienza una andadura que requiere de nuevos marcos de interpretación. A la pregunta «¿a qué nos trajiste a esta tapera?» del film de Hernán Belón con que introducíamos este capítulo, estas ficciones responderían: a la contemplación de un paisaje colmado de restos que, «piezas inválidas de una quebrada economía de sentido, han extraviado su rol o degenerado su función de servicios» (Richard, 1998: 77).

### **3.2. Lo epidémico: Metáforas de una globalización infecciosa**

Quizá la metáfora más recurrente en la definición del paradigma de la globalización ha sido la de las redes y los flujos, en alusión a la conectividad, la circulación de la información y la velocidad que caracteriza cualquier intercambio del presente que tenga lugar por estas vías. Graciela Speranza alude también a la esfera, en cuanto espacio atravesado por tales redes:

El mundo globalizado suele describirse recurriendo a estructuras complementarias y opuestas: esferas que funcionan como ecosistemas cerrados y redes que traman conexiones a distancia. Pero el arte latinoamericano, sensible a la tensión entre el localismo defensivo y la uniformización desleída de la cultura globalizada, ha encontrado formas lábiles capaces de convertir las esferas en redes y las redes en esferas, multiplicando las conexiones y la variedad de los enlaces (2012 :175).

Estos dos ámbitos son muy evidentes en las ficciones que componen este apartado de un modo muy particular: en ellas, enclaves locales latinoamericanos muy reconocibles son infectados por epidemias propagadas por todo el territorio. Lina Meruane, en su estudio *Viajes virales* (2012), reflexiona en torno a las representaciones del sida en el marco del arte latinoamericano, refiriendo a cómo lo cosmopolita impulsó el contacto con el virus, del mismo modo que el tratamiento estatal de este motivó la errancia de muchos enfermos. Mary Louise Pratt, en la contraportada del libro de Meruane, sintetiza la tesis principal de la autora:

Si el virus es un artefacto de la globalidad, también es un mecanismo clave para presentar la globalización, objeto estrictamente imaginario cuyas engañosas metáforas de flujo reinscriben centros y periferias. La epidemia, el modelo viral, es espejo y al mismo tiempo contracara del nuevo capitalismo flexibilizado y cosmopolita (2012).

Algo muy similar articulan los autores que incluimos en este apartado: la catástrofe que devasta los territorios de sus ficciones posee una naturaleza que, mediática, infecciosa, sanitaria, se presenta como un mal que invade, a la vez, el espacio físico y el espacio nacional en sentidos epidérmicos que confrontan estatutos centrales de la era de la globalización. *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera; *Yakarta*, de Rodrigo Márquez Tizano; «Cambalache», de Bruno Petroni; y «Libreta de boletas», de Domingo Michelli, narran paisajes desolados en que las ruinas son ahora los cuerpos que colman las calles de unas urbes arrasadas. Las epidemias evidencian, en todas ellas, una falla en el Estado, en los modelos comunitarios, en la configuración de un presente desquiciado que establece mediante esas redes y flujos renovadas formas de dominación. Estas escrituras las convierten en foco de infección y propagación, suponiendo, como refería Speranza, nuevos planteamientos en la relación entre las redes y las esferas, que impugnan tanto la lectura reduccionista de lo regional como la exaltación del orden global. Las urbes que cartografían Herrera, Márquez Tizano, Petroni y Michelli resultan reconocibles, pero ahora ostentan un carácter distópico resultado del ciclo catastrófico que han padecido; atravesadas por múltiples redes que remiten a lógicas de la globalización neoliberal, han perdido los valores celebratorios del cosmopolitismo del pasado inmediato. Al interrogante sobre qué continúa tras el fin de los estados nacionales, estas escrituras responden mediante territorios en los que la multiplicidad de canales ha impulsado la propagación de la epidemia, que ha resignificado el sentido público de un espacio en que centro y periferia se hacen indistinguibles. Lo nacional emerge en estas ficciones, de nuevo, de un modo que exige revisitar el estatuto que adquiere en el presente; dentro de los límites de las urbes que articulan estos autores se dirime lo que parece ser una disolución nacional, el agónico final de una nación enferma.

### **3.2.1. «Tanta década, tanto polvo, tanto bicho»: naciones infectadas. *La transmigración de los cuerpos* y *Yakarta***

El silencio absoluto solía ser presagio de catástrofe

Verónica Gerber Bicecci, *Conjunto vacío*

Si en *El año del desierto* asistimos al avance de la «intemperie» sobre una ciudad que retrocede hacia estadios socioculturales, políticos y económicos anteriores, esta pareciera ya haber pasado de largo en la ciudad en que despierta el Alfaqeeque,

protagonista de *La transmigración de los cuerpos* (2013) del mexicano Yuri Herrera. Dedicado a ganarse la vida «gracias a que hay lugares de donde la gente no puede salir» (38), esto es, moldeando, en calidad de mediador y con el lenguaje como único instrumento, verdades o asuntos conflictivos, el Alfaqueque debe intervenir ahora en una transacción delicada, la de los cuerpos de dos jóvenes que mueren en la casa equivocada, en mitad de un pleito enquistado entre dos familias: «Se murió el hijo del Delfín; y la hija de los Castro. Y ahora cada familia tiene el muerto del otro (...) Esas cosas no pasan» (123).

El cataclismo que configura el escenario urbano asolado de la novela posee una raigambre concreta y definida: la de una epidemia propagada «a través de un mosquito – un mosquito *egipcio*, subrayaron» (14); esta instala el pánico entre una población que se encierra en sus casas vaciando una ciudad por la que campan, ahora, el abandono, el silencio y los restos de una catástrofe que deja a su paso una procesión de cuerpos. Lo inverosímil de la escena que el Alfaqueque observa al abrir la puerta de su casa una mañana cualquiera le hace dudar de encontrarse ante la visión de la verdadera realidad:

No había nadie, nada, ni una sola voz, ni otro ruido cualquiera en esta avenida que a esta hora ya debía anegarse de coches (...). Tampoco había viento (...) y lo que había era un letargo sólido: las cosas se sentían mucho más presentes porque de verdad parecían abandonadas a sí mismas. (...) Uno podía confiar en que al abrir la puerta cada mañana el mundo no se habría vaciado de gente. Esto era como si hubiera dormido en un elevador y al despertarse las puertas estuvieran abiertas en un piso que no sabía que existía (10-11).

La confusión del protagonista deriva de lo súbito de ese paisaje desierto que reconfigura la realidad de un día para otro. Lo que en un comienzo se presenta como insignificante, «que la enfermedad era cosa de un bicho y el bicho se mantenía nomás en barrios insalubres» (11), se torna, de pronto, alarma patente por vías de un único y mismo motor: el del discurso, pues no es hasta que el gobierno nombra la epidemia, hasta «la primera vez que usaron la palabra» (13), que esta adquiere forma y dimensión reales. La escritora chilena Lina Meruane afirma en *Viajes virales*: «Toda enfermedad –afirma Meruane– expresada en el lenguaje se vuelve construcción discursiva y se despliega como poderoso artefacto cultural, como dispositivo retórico» (2012: 23). Así, la ciudad de *La transmigración* se ve tomada por un aparato retórico de lo vírico que establece nuevas formas de relación social y política. Susan Sontag (1996) señala como rasgo recurrente en la representación de la peste y de las enfermedades epidémicas en general el carácter de extranjería que a estas se les asigna como venidas de otra parte, como procedentes de

un espacio ajeno al propio: «El hecho de asociar la enfermedad con los pobres –que son, desde el punto de vista de los privilegiados, extranjeros dentro de casa– refuerza la asociación de la enfermedad con lo extranjero: con un lugar exótico, a menudo primitivo» (Sontag, 1996: 135). No sólo el mosquito es aquí emplazado, enfáticamente, en un Egipto cuya lejanía provee de ese exotismo que refuerza su naturaleza foránea, sino que, además, este comienza su andadura ligado a un sector urbano, social y económico concreto, a ese que es nombrado como «insalubre». El «Calmados, calmados todos, que esto no va a pasar a mayores» (13) del gobierno, cuatro días antes de que se desate esa nada con que se topa el Alfaqueque, responde a la concentración del «bicho» en los espacios marginales, a los que se les asigna la responsabilidad tanto del surgimiento de la enfermedad –«A VER SI LIMPIAN MÁS PINCHES MARRANOS POR ESO ESTAMOS COMO ESTAMOS» (84)– como de su erradicación: «El problema podía arreglarse a periodicazos en la pared. Quien no tuviera para periódico podía usar las suelas; no había que estar arreglándoles todo, como si ser jodido fuera un mérito» (12). La difusión del relato de la muerte de dos hombres en un restaurante desata el pánico entre la población, obligando al gobierno a reconocer la enfermedad; mientras se avanza en la investigación este recomienda: «Mejor quédese en casita y mejor no bese a nadie y no toque a nadie y cúbrase la nariz y la boca y reporte cualquier síntoma, pero sobre todo no se preocupe. Lo cual, razonablemente, fue entendido como Si no se encierran, se los va a cagar la chingada» (15). Y es entonces cuando se produce «ese *contagio* del discurso» que torna a la epidemia «pandemia de significaciones» (Meruane, 2012: 22), desatando la alarma que convierte a la ciudad en un escenario desolado<sup>161</sup>.

Estas recomendaciones del gobierno que aparecen en la novela se asemejan mucho a las declaraciones que, el 29 de abril de 2009, hacía el entonces presidente de México Felipe Calderón sobre el brote de influenza porcina detectado; este recomendaba al ciudadano que «te quedes en tu casa con tu familia, porque no hay lugar más seguro para evitar contagiarse del virus de la influenza porcina que tu propia casa»<sup>162</sup>. La pandemia de la novela bien podría ser un trasunto de aquella otra de AH1N1 –Gripe A– que sembró la histeria colectiva en el país en 2009 vaciando sus ciudades, afectando a

<sup>161</sup> En *El año del desierto* aparece este mismo proceso de manipulación discursiva: «En algún noticiero se habló del tema, pero no decían la palabra *baldío*, que parecía estar prohibida, decían “área de replanificación”» (Mairal, 2010: 20). El fenómeno que desata la catástrofe, en este caso la intemperie, es, como en la novela de Herrera, manejado retóricamente con el fin de legitimar determinadas acciones estatales.

<sup>162</sup> Extraído del mensaje oficial, que puede visualizarse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=ngBXkVE5dP0>

una economía que ya venía golpeada con fuerza desde el año anterior y que mostraba las condiciones caóticas en que el país se encontraba (Torres y Rojas, 2015). Esa «locura mustia de la gente, de la ciudad, del tiempo» (94) que campea por la ciudad de Herrera trasciende lo referencial para instalarse en un ámbito más genérico que permite extrapolar la situación epidémica a otros contextos. Si la contextualización que incluíamos más arriba nos permite vislumbrar con claridad los procesos que Herrera pretende cartografiar, el imaginario que despliega en esta novela respondería no tanto a un deseo por narrar un fragmento histórico concreto sino por tematizar un tejido social descompuesto producto de un modelo extendido en el tiempo:

Cada vez había menos coches en la calle. Por una avenida en la que siempre había que jugársela para cruzar al otro lado ya nomás quedaba el miedo a la gente encerrada. Era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cuál tenía sobre los otros. Dicen que hay gente contagiando a propósito (96).

El contagio de la epidemia sería, así, una metáfora de ese pánico a que aludíamos como base de la organización social. Meruane, analizando las aportaciones críticas de Susan Sontag, señala en *Viajes virales* cómo en la representación del sida incidió la articulación discursiva de un mundo global entretejido por flujos (2012: 35); esas redes de conectividad que se encuentran en la base de los paradigmas de la desterritorialización adquieren, en la novela de Herrera, un sentido dañino por ser canales de transmisión de una infección de la que hay que salvaguardarse replegándose hacia lo propio, respondiendo a esa gramática del pánico que compone el tejido social:

Estos son tiempos extraordinarios, dijo Gustavo, Ahora la gente está enterada de tantas cosas que pasan en el mundo que ya puede escoger sus propios recuerdos. Antes no era así, la gente vivía del mundo que le habían dejado sus padres. Todavía quedan algunos, como éstos, que se aferran y se aferran.  
¿A qué?  
Al muerto (121).

Cuando el gobierno nombra la epidemia provoca entre la población una retórica de lo bélico que representa a los mosquitos como «monstruos en el aire», con cuerpos que son «como una bala negra» (18). La ciudad es, así, «tomada por insectos mustios» (20), en una imagen que remeda esas metáforas militares que Sontag (1996) considera recurrentes en el imaginario epidémico y que justifica la represión del Estado en la gestión de muchos de estos episodios. La ciudad «sitiada» de Yuri se colma de controles policiales que, junto con los cortejos fúnebres, son los únicos transeúntes de ese «letargo sólido» (10). La higiene a que se insta a los ciudadanos trasciende el ámbito de la enfermedad como tal para adoptarse como medida de vigilancia social. Así, cuando un

control policial detiene al Alfaqueque, observa cómo los militares han detenido a un «punketo» y le arrancan los aretes y piercings que exhibe. La nueva geografía del «zigzag entre rifles acechantes y maloras de uniforme y de paisano» (89) establece sus propias fronteras internas en la ciudad, definidas por la violencia: «Tenía que ver dónde toparía con alcabala, que toparía: no hay tránsito que no se pague, aunque uno se haga ilusiones de que sí» (83). El Alfaqueque ya había sospechado, desde el comienzo, de la extraña naturaleza de ese mal que se despliega en la ciudad y que le infunde un temor que tiene que ver con la imposibilidad de «saber a qué tenerle miedo» (10). A esa indefinición es a la que contribuye el discurso abstracto y oscilante del gobierno, cuyas prácticas retóricas están orientadas al despliegue de un orden represivo y limitador que confíne a la ciudadanía al ámbito de lo privado, estableciendo, por vías del pánico y la neurosis, la sospecha como motor del aislamiento social. Herrera utiliza lo epidémico para evidenciar los modos en que el Estado determina la relación de las redes —metáfora de los flujos globales— con el ecosistema de la urbe. Cada uno de estos espacios es dotado, artificialmente, de unos valores determinados; lo menos relevante de la novela de Yuri es precisar si la infección existe realmente o es una mera inventiva política orientada a ciertos fines: sea como sea, lo que articula es un discurso que desdice de las representaciones simbólicas dominantes. Como la Makina de *Señales que precederán al fin del mundo*, el Alfaqueque se encarga de mediar no sólo entre personas sino entre dos realidades, en este caso la vida y la muerte; su tránsito por la ciudad colmada de cadáveres articula un discurso alternativo de las promesas de la democracia neoliberal en cuanto cartografía un espacio segmentado, saqueado y desintegrado. El Alfaqueque recorre las vías de esa ciudad por las que se ha propagado la «epidemia» trazando un mapa en que el centro y la periferia, la civilización y la barbarie, lo tradicional y lo cosmopolita se hacen indistinguibles en un espacio desquiciado. El espacio que dibuja la novela de Yuri bien podría ser de nuevo el de esa «ciudad futura» que Reati retrata entre sus *Postales del porvenir* como espacio despojado de un nosotros que imposibilita cualquier atisbo de comunidad o proyecto colectivo (2006: 135) y que, como se aprecia en esta novela, reseña el extrañamiento que adquiere la gramática de lo cotidiano, reescrita en un contexto asolado. Así, los olores cambian de rumbo para adaptarse a un viento que estanca, incidiendo en la persistencia de la descomposición, «y por eso los olores, en vez de irse, fermentaban» (37), o la «yerba de los camellones estaba crecida, y eso que no más habían sido un par de días de abandono» (46); del mismo modo, «el señor que solía predicar el fin de los tiempos en un parque a tres cuadradas» se encuentra «ahora solo, en silencio y

desconcertado (...)» (38) como si fuese incapaz de articular palabra tras un cataclismo que ha cobrado forma, o ese loco que caminaba siempre por la calle y ahora decide comenzar a andar por la acera.

Zamora (1994) observa en escritores latinoamericanos de signo apocalíptico una reiteración de cuestiones relacionadas con las dimensiones comunitarias de una identidad que se siente amenazada. Las obras que hemos analizado coinciden en describir una comunidad disuelta y replegada por los efectos del miedo, consecuencia de fenómenos cuya naturaleza es en muchos casos incierta. Ahora bien, no nos parece que lo que en ellas quiere salvaguardarse sea de signo identitario; es más, el origen de esos efectos surge, de forma recurrente, en los límites del mismo contexto. La intemperie de Mairal, la guerra que causa la desaparición de la Bolivia de Barrientos, las catástrofes que dejan al Puerto Rico de Rosa en la miseria, la podredumbre que determina la atmósfera de *Bajo este sol tremendo*, son señaladas explícitamente como gestadas por el mismo territorio que asolan. Señalábamos en la Introducción cómo Luciana Cadahia (2016) describía el modo en que el neoliberalismo hace de la post-política, esto es, del descreimiento en la política, la única alternativa posible en el contexto del presente. Lo que adquiere un reflejo distópico en estas ficciones son las derivas de una democracia neoliberal que gestó sociedades segmentadas y polarizadas donde la violencia forma parte consustancial al medio. El recorrido de El Alfaqueque por la ciudad desmiente el origen foráneo de un cataclismo que puede observarse, sin esfuerzo alguno, en cada esquina. La urbe de Herrera, como las de Mairal o Barrientos, conforman escenarios inmersos en lógicas contemporáneas que muestran sus aristas menos amables, cuestionando, desde lo regional, su hegemonía.

Esa «ciudad desierta y achicada» (110), «agazapada» (68), habitada únicamente por ausencias –de cuerpos vivos, de agua, de comida, de sonidos, de coches– proyecta ciertos reflejos de una Comala contemporánea que ha expulsado a los vivos:

El silencio de la calle: un rastrojo de señales histéricas emitidas por antenas que el miedo había sembrado en las cabezas de la gente. Podía sentir la agitación tras las puertas cerradas, pero no la urgencia por salir. Era aterradora la facilidad con que todo mundo había aceptado quedarse en casa (82).

Como sucedía en *El año del desierto*, aquí la gente asume el aislamiento sin reservas. Ambas novelas coinciden en señalar el miedo como causa, proveniente de un fenómeno del que no se tiene certeza alguna.



En ese «infiernito íntimo» (9) ahora tornado colectivo, el tiempo parece haberse detenido para volver al presente uno y eterno, ajeno a progresión cronológica alguna: «Las horas de la calle se aplanaban de ausencia» (24); «ahora sí que no había nada más que tiempo» (22). Si el silencio paranoico de la ciudad parece preceder a la catástrofe definitiva, lo cierto es que esta no sucederá nunca; al final de la novela, completado el intercambio de cuerpos, «dicen en la tele que ya hay gente curándose, que ya saben bien qué es y no hay por qué morirse» (132). Ello parecería cerrar un ciclo a que contribuye el «vendaval primerizo» (133) que alcanza a sentirse en dicho momento; no obstante, la petición de la casera al Alfaqueque de acudir a «rescatar» a un joven reactivará un ciclo que parece poner en marcha de nuevo el mismo engranaje: el Alfaqueque se dispone a recomenzar el tránsito cuando piensa que «quizá Gustavo tenía razón: en estos días siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos» (134). Esta es la única evidencia: la de una producción de cuerpos inertes cuya perpetuación exige, de algún modo, atención. Así, la novela concluye con un «salió a mirar las estrellas *otra vez*» (134), que reabre un lapso que no parece distar demasiado del anterior, configurando ese sentimiento de crisis constante que, como afirma Kermode, conforma un panorama en que estamos «left with eternal transition, perpetual crisis» (2000: 101). Ello se ve reforzado por un aspecto que, además, encontramos reiterado en varias ficciones latinoamericanas actuales: la de una semilla del mal inoculada previamente en el espacio en el que se desatará el desastre. Si en *El año del desierto* se afirmaba que «debajo de la ciudad siempre había estado latente el descampado» (Mairal, 2005: 174), esa fuerza que asola el Buenos Aires de Mairal, en el campo que intoxica a los personajes de *Distancia de rescate* de la argentina Samanta Schweblin el veneno, como veremos, «está en todas partes» (Schweblin, 2015: 116), como una maldición que se cierne sobre el pueblo en los últimos diez años (110). En la novela de Yuri se afirma por su parte: «Normalmente esta chingadera no avanza tan rápido, pero a veces los virus recuerdan si ya han estado antes en ese lugar y entonces es muy difícil pararlos. Hacen más daño cuando regresan» (116). Además, el Alfaqueque diagnostica cómo «esta ebullición venía de atrás tiempo pero ahora ya se veían subir las burbujas» (83). Todas ellas configuran la idea de un germen que, latente, explota en diversas formas; el origen de la epidemia, de la degradación, del envenenamiento, forma ya parte del espacio, esperando agazapado el momento propicio para estallar. Si la responsabilidad de la enfermedad y la muerte se le asigna al «mosquito egipcio», el contexto, el marco en que se desarrolla la «contaminación» parece, también, determinarlo

en gran modo; así, cuando el Alfaqueque le pregunta a su amiga enfermera de qué se murió la Muñe, una de las jóvenes cuyo cuerpo debe intercambiar, esta le contesta: «De esta chingadera, Vicky señaló vagamente el mundo fuera del auto» (69).

Herrera afronta también esa problematización del futuro que observábamos en otras ficciones; suspendido lo comunitario en ese presente asolado, infectado, no parecen asomar alternativas factibles capaces de poner en suspenso este estado de sitio o, en todo caso, de garantizar que no vuelva, de algún modo, a activarse: «Así que así era no estar pensando siempre en el momento que viene, siempre en el momento que viene, así que esto era estarse incubando, recogido sobre uno mismo, sin esperar que ya venga la luz» (19). Ya señalamos cómo Berardi describe los efectos de ese presente a que venimos aludiendo en términos de «colapso», de un «derrumbe patológico del organismo psicosocial» (2014: 159). Eso es, precisamente, lo que narraría Herrera en la novela, el colapso de una forma de comunidad provocado por la gestión que lleva a cabo el estado.

Es este paisaje, entonces, el que habla de un tiempo dominado por una dinámica que torna a cuerpos y objetos por igual, desde la lógica de la fugacidad, en inservibles, construyendo una cartografía de la derrota, la desigualdad, la violencia, la represión y el abandono que, no ajenos a los episodios de la historia contemporánea mexicana, no parece mostrar signos de reversibilidad. La novela de Herrera habla, entonces, de «un presente donde la memoria del pasado se desvanece ante la creciente materialidad de lo que, hasta no hace mucho, eran nuestros miedos futuros» (Costa, 2014: online). La causa del desmantelamiento de la ciudad no parecería radicar en exclusiva en la epidemia, pero, «¿cómo describir lo que no está ahí ¿Qué nombre se le da a lo que no existe y que precisamente por eso existe?» (125). ¿Cómo describir –podríamos añadir– aquello que se encuentra tan arraigado en las dinámicas del territorio que se hace indistinguible?

El mexicano Rodrigo Márquez Tizano compone en *Yakarta* un escenario distópico desde el que emerge una ciudad reducida, a causa también de una epidemia, a un mar de cadáveres. El estatuto del futuro, la recurrencia de la catástrofe, la convivencia con la ruina o la desintegración social que componían el universo de *La transmigración* forman parte de igual forma de esta novela. El México natal del autor se esboza únicamente en el lenguaje, cuyos giros, en determinados momentos, resultan elocuentes, siendo la única referencia espacial la de la región de «El Charco». En ella sobreviven nativos, albinos e invasores, habitantes de una nación cuya mitología está compuesta por las dinámicas, tensiones e historias surgidas en torno al «bicho», que llega puntual cada

cierto tiempo para infectarlo todo. A pesar de ello, El Charco presume de encontrarse regido por el «omnipotente sistema del vanagloriado Progreso»:

La palabra progreso es de uso común en el charco y su presencia en nuestro lema y escudo no es casualidad. Por igual da vida a puentes y ríos y puertos y hasta mares, que a arengas y discursos atildados, que presta su mañana esdrújula al ancestral rito de la inauguración de obras públicas, pues es de hombres con visión certera orientar esa misma certidumbre en el futuro y las bonanzas que *supuestamente* han de venir con él, nunca en el cochino pasado (19-20)<sup>163</sup>.

El mapa de El Charco está configurado por la catástrofe —«uno al final aprende a guiarse por el sonido del viento y los extractores, a ubicar la línea de costa y desandar con relación a ella» (42)— y el paisaje de la ciudad está compuesto por una acumulación de basura, carne, ruinas y edificios abandonados o a medio construir. Esta arquitectura es consustancial a los ciclos de un lugar en que «nada termina de aparecer o consumirse por completo» (51). Acostumbrados a un cataclismo puntual que de forma periódica destruye todo lo que encuentre a su paso, se descarta la necesidad de concluir cualquier obra, ya que, irremediabilmente, será reducida a escombros. La ciclicidad de lo catastrófico aparece, como vimos, en varias de las ficciones recientes, especialmente autores mexicanos. Señalamos cómo el virus que asola la ciudad del Alfaque reposaba bajo su suelo esperando para emerger, pero del sentido desplegado por Tizano resulta especialmente representativo el México que configura la veracruzana Fernanda Melchor, donde las catástrofes humanas y naturales se presentan con una regularidad y puntualidad que permite organizarlas en «temporadas»<sup>164</sup>. Algo similar sucede en el universo de El Charco, pues la disciplina del bicho en sus apariciones hace que la población hable en términos tales como «hace dos o tres bichos» (31) o aluda a «nuestro bicho» (65), en contraposición al del 58, por ejemplo. La población evoluciona así a la par de este fenómeno, que muda su forma a las exigencias de cada tiempo: el bicho «tiene muchas maneras de manifestarse y por eso en esta ciudad nunca se han podido tomar las medidas adecuadas para hacerle frente» (22). Ante la constante emergencia de un bicho que llega, puntual, cada cierto tiempo, no queda más remedio que asumir que «no hay modo en que se alivie esta suerte» (22). La infancia del protagonista transcurre sin bicho, ante lo que no puede evitar sentir cierta decepción. Confiesa además que «yo no tenía esperanza en ese progreso que el futuro nos había prometido» (75), que parecería efectivo de no aparecer el virus. La parodia que Márquez Tizano compone en torno a la ideología del

---

<sup>163</sup> La cursiva es mía.

<sup>164</sup> Incluimos en el siguiente apartado el análisis de su novela *Temporada de huracanes*.

progreso, base de la fundación nacional de ese imaginario, emerge cuando el mal reaparece constantemente sin posibilidad de erradicación, lo que confronta un concepto que descansa precisamente sobre la promesa de un futuro mejor, sobre la posibilidad de una alternativa que perfeccione lo conocido. El fragmento que reproducíamos más arriba refería cómo las bonanzas han de venir con el futuro, nunca con el «cochino pasado»; la visión crítica que contiene aquí la ironía apunta, en la estela de otras ficciones, a cómo el presente gesta un paradigma que desdice del pasado, cuya revisión, desde nuevas herramientas críticas, posibilitaría la reorientación de muchos de los problemas que siguen reproduciéndose. Ahí radica el hecho de que estas ficciones configuren males que retornan constantemente, así como que nieguen la posibilidad real de un futuro mejor en un panorama que reproduce, acríticamente, las mismas lógicas que gestaron la debacle presente. En *Yakarta*, además, se evidencia aquello que ya señalaba Herrera en *La transmigración de los cuerpos*: que, pese a que el aparato retórico dominante de lo epidémico incida en la idea de que el virus llega, es decir, que procede de algún otro lugar, es el propio territorio el lugar en que este incuba y explota.

Una de las asignaturas que se imparte en el colegio de El Charco es «Políticas del desaliento» (29), que prepara a los alumnos para una ciudadanía del fracaso; así, no sólo el virus reaparece constantemente, con la desolación consecuente, sino que, además, se hereda el patrón que garantiza también de algún modo la perpetuación de estos ciclos. Tras décadas de lucha para el exterminio del virus, el protagonista se da cuenta de que este «no se contrae ni se contagia. Nacemos con él. Va revelándose de a poco hasta que de pronto coinciden las revelaciones de un grupo grande de personas» (147). La plaga es entonces la confluencia espaciotemporal de aquello que ya se lleva consigo, portándose desde el nacimiento en una especie de maldición ancestral, pues «la Historia comenzó como una cáscara de pústulas donde era imposible hallar otra cosa que no fueran cuerpos descomponiéndose» (53), y aquello que se habita en el presente no es sino una réplica de ese momento. Si la epidemia sobreviene con la confluencia de un significativo número de personas que ya contenían la semilla de la enfermedad, son las redes que se establecen entre ellos, los canales comunicacionales, los que determinan la propagación y el decreto del estado de emergencia, en cuanto ayudan a propagar los males gestados en el propio suelo. Los tiempos se entrecruzan en una compleja red en la novela de Tizano para mostrar cómo, en todos ellos, late el germen de esa descomposición que se repite invariablemente. Si en la novela de Herrera era imposible pensar en un futuro tan cercano como el día siguiente, del mismo modo en el que, recordemos, en la Buenos Aires de

Mairal ni las gitanas podían leer ya el futuro, en El Charco de Tizano «nadie pensaba en el día siguiente ni en el que vendría después» (99). La lógica de la supervivencia, concentrada en la superación de la catástrofe que acecha diariamente, las hermana a todas ellas en la representación de un tiempo que parece percibirse desde el mismo lugar: el de un descreimiento radical de la idea tradicional de futuro, descartado por una sociedad en ruinas, saqueada, a la que sólo le resta contemplar su descomposición periódica e incesante.

### 3.2.2. Recolectar cuerpos: «Cambalache» y «Libreta de boletas». Conclusiones

El entorno de las novelas de Yuri Herrera y Márquez Tizano no dista mucho del que emerge en el cuento «Cambalache», del argentino Bruno Petroni. Las dos acepciones que en el marco del Río de la Plata posee el título sintetizan la Buenos Aires que describe: «cambalache» refiere bien a un lugar de compraventa de cosas usadas, bien a un lugar o situación de mucho ruido o desorden. La urbe que transita en auto el protagonista se encuentra inmersa en una especie de estado de sitio que la vacía de peatones cuando llega la noche, cuando aquellos que se atreven a caminar son señalados como sospechosos. La ciudad se encuentra colmada por un gran número de muertos, cuya contracara institucional es el «*Nuevo Sistema Central de Emergencias*» (14)<sup>165</sup>, encargado de recoger las llamadas de emergencias policiales, de salud, o de cadáveres. Además, el Estado premia con una dotación de cien pesos por cada cuerpo recogido e informado por los ciudadanos. En su tránsito, el protagonista encuentra, por casualidad, el cadáver de una muchacha que llevará a su casa; allí, en una extraña escena, lo analizará junto con su esposa y sus hijas, las «Nenas Cambalache», que lo recibirán con la emoción de saberse ante una de las lecciones de criminología a las que su padre las tiene acostumbradas.

Las estructuras culturales y sociales se ven cuestionadas en el relato de Petroni mediante la inversión de una lógica que, inmersa en lo real, es transgresión de esta, lo que determina la atmósfera inquietante que se despliega. Así, cuando el padre deposita el cadáver en mitad del salón de su casa, se produce la siguiente escena:

«Oh, oh, no es un avión, no es un ave, ¡es un cadáver! Mirá mamá, mirá».  
Las Nenas Cambalache quieren bajarse de los sillones y poner sus estetoscopios Ruibal sobre el corazón mudo, meter sus pinzas Toyco para realizar una extracción. Las reto y les prometo que una vez terminada la clase voy a dejarlas jugar todo lo que quieran (15).

---

<sup>165</sup> La cursiva es mía.

Siguiendo una serie de reglas preestablecidas que lo asemejan a un ritual<sup>166</sup>, el padre, ante la orgullosa y aprobatoria mirada de su esposa, guiará a sus hijas en el análisis, estudio e investigación del cuerpo sin vida que reposa en el piso de su salón, indignándose y enfureciéndose ante cualquier signo de desatención o desconocimiento de lo que, para él, constituye una lección moral fundamental: «Carajo, presten atención –(...). Mi mujer me acaricia un hombro. “Tranquilo”, me dice. Una mujer muerta en el medio de la sala, rubia como nuestras hijas, ejemplo de lo que nuestras hijas pueden ser si no son bien educadas, y ella me dice “tranquilo”» (20). Los marcos interpretativos de una sociedad en la que, como la occidental, la muerte constituye un tabú quedan aquí desarticulados, lo que produce el efecto de extrañeza que caracteriza la escena. En *Yakarta*, el protagonista recordaba cómo durante la epidemia se dedicó a quemar edificios infectados, a exterminar a las ratas supuestamente portadoras del virus y a apilar cuerpos, respondiendo a la demanda estatal de invisibilizar la muerte:

No debe quedar rastro del cadáver ni del ejecutor. Al ciudadano no le gusta pensar en la muerte y justo tras esa idea se encontraba nuestra razón de existir. Podíamos considerarnos un servicio a la comunidad, a la cordura general. A la economía del Noble Imperio. Natural: los matarifes hacen perder dinero a todos (Márquez Tizano, 2016: 64).

Esto es, precisamente, lo que se invierte en el cuento de Petroni, en el que el Estado incita a los ciudadanos a hacerse cargo de los cuerpos esparcidos por la ciudad, rasgo de una nueva ciudadanía que orbita en torno a la muerte. Michel Foucault explica, en varios momentos (1998, 2006), esta conversión de la muerte, en nuestra sociedad, en tabú, en algo que se excluye y se repliega hacia el ámbito de lo privado: si hasta fines del siglo XVIII la exposición y ritualización pública de la muerte respondía a la concepción de esta como una mera transición de poder desde el ámbito del soberano hacia el de lo celestial, con el despliegue de la biopolítica como mecanismo de poder y gestión de la vida, la muerte se torna expresión del límite de tal poder, de su acabamiento o de su acotada capacidad de acción. El protagonista del cuento, en su tránsito nocturno, observa, sobre un edificio, un cartel que anuncia que «una ciudad distinta es posible» y, cuando encuentra el cadáver de la chica en la calle, tapado con hojas de diario, se pregunta: «¿Quién tapa los cadáveres con diario en Buenos Aires? ¿Quién se divierte complicando la recolección de cuerpos? ¿Quién maquilla la ciudad, fantaseándole admiradores?» (14).

---

<sup>166</sup> El padre guía a las hijas en la ejecución de este protocolo con indicaciones como: «¿Cuál de las dos sabe qué es lo primero que hay que hacer para empezar la clase?» (15); «¿Qué es lo primero que tenemos que revisar? (17); «¿Ven líquido seminal por algún lado? (...) ¿Se acuerdan lo que es el semen?» (17); «Ahora, vamos a ver la herida. Acérquense. Vamos a medirla. Midan ustedes. Regla» (18).

Cabe preguntarse entonces si la mejora de la ciudad, esa otra ciudad posible, pasa por recolectar los cuerpos que pueblan ahora sus calles, por responder a esa «conciencia ciudadana» que empuja al protagonista a bajar del auto para cargarlo con aquello que, además de una «ofrenda», constituye un valor educacional para esa familia inmersa en la dinámica del cambalache. El entorno distópico que articulan la novela de Tizano y el cuento de Petroni procedería, así, de la visión descarnada de un nuevo estadio de ese control biopolítico que, ahora, traspasa también los límites de la muerte para encargarse de la gestión de los cadáveres que colman las calles de la ciudad.

Si el biopoder es motor indispensable en el desarrollo del capitalismo, en la sociedad futura de estos autores ha alcanzado un nuevo estadio en que se exige la gestión no sólo de los cuerpos de que este se sirve para producir sino, además, la de los cuerpos que por él son producidos: «en estos días siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos» (Herrera, 2010: 134); en esta cita de *La transmigración de los cuerpos* confluirían los sentidos desplegados por las ficciones que componen este apartado. El «cambalache» que articula Petroni refiere al caos, al desorden, al desmantelamiento de esa ciudad habitada únicamente, al llegar la noche, por cadáveres, pero, además, al cuerpo como moneda de cambio, al uso material de los restos de una comunidad descompuesta. El protagonista de *Yakarta* sirve con su misión a la comunidad del «Noble Imperio», y de forma similar el padre de familia de «Cambalache» sirve también, a su modo, a las necesidades de una sociedad que ha debido redefinir sus lógicas ante las derivas catastróficas de una violencia que es ahora discurso convencional: «Yo pienso en qué momento, cuándo fue que yo empecé a formar parte de este lugar, casa, ciudad, cuándo me definí así, para siempre, o cuándo la ciudad me definió así para siempre» (18); «¿Quién es el que empezó o dónde es que empezó todo? ¿Cuándo yo empecé a formar parte?» (24). La exención de responsabilidad alguna –«nada de esto es culpa nuestra. Nosotros conocemos nuestros deberes» (23)– es la respuesta que se esgrime ante una situación que, sin embargo, anuda ahí precisamente su carácter anticipatorio: de no desplegarse los medios necesarios para erradicar la violencia actual, esta podría gestar una Buenos Aires como la del cuento de Petroni. «Esta ciudad –afirma el protagonista de *Yakarta* para un espacio extrapolable a esta Buenos Aires– tiene dos grandes enemigos: sus habitantes y las enfermedades que nos someten» (Márquez Tizano, 2016: 51). La familiaridad o naturalidad con que estas nuevas lógicas y formas de comunidad emergen en el relato, que pese a las escenas extrañas que compone prescinde de estructuras de explicación causal, incide en la sensibilidad que este nuevo paisaje de

la descomposición y los restos inaugura en un tiempo que, atravesado por ciertos rastros del presente, no se atisba excesivamente lejano.

Ha quedado ya evidenciado el modo en que muchas de las ficciones latinoamericanas del siglo XXI tematizan catástrofes que pretenden ser trasunto de circunstancias muy concretas. Ante esta situación, Giorgio Agamben, en un reciente ensayo, subraya el modo en que las sociedades invocan como solución la «seguridad». Para el filósofo, el modo en que esta palabra emergió por primera vez no fue en un sentido preventivo sino, antes bien, en un modo que garantizaba su advenimiento con el fin de que el poder pudiera aprovecharlo según sus necesidades (2016: online). Ante la posibilidad de la amenaza, sea esta real o conscientemente prediseñada, se hace imprescindible la seguridad, de la que el Estado es garante. Es a partir de ahí que Agamben define lo que él detecta como la orientación de las democracias occidentales, que estarían virando, en el presente, hacia un «Estado de seguridad», cuyos riesgos el filósofo italiano signa principalmente en tres: en primer lugar, el uso del terrorismo como motor de un miedo que legitime el poder estatal; en segundo lugar, la despolitización del ciudadano, eso a que hemos aludido en varias ocasiones y que, para Agamben, ya fue tenido en cuenta por el sistema nazi por lo que poseía de anulación del sentido de la voluntad, capaz de permitir al estado postularse en su capacidad plena de protección y crecimiento. Y, finalmente, el modo en que verdad y certeza son manipulados en la esfera pública, con el fin de generar una incertidumbre por la que discurren el terror y la inseguridad que apuntalan este *Security State*.

Nos parece que el relato «Libreta de boletas» del venezolano Domingo Michelli refleja de un modo elocuente lo planteado por Agamben. En él, a modo de diario, un joven relata cómo ha debido recluirse en la Biblioteca Nacional de Caracas después de que se desatase en la ciudad algo similar a un «holocausto zombie». En el relato se reproducen varias transmisiones radiofónicas que dan cuenta, al comienzo, de disturbios y manifestaciones resultado de la organización de las sociedades civiles; el locutor en este momento ya advierte: «Arrasan con todo a su paso. Manténganse en sus casas» (69). Más tarde, el locutor muestra su desconcierto ante la naturaleza del ataque, pues a diferencia de otros anteriores, este no dirige su furia contra los locales comerciales, sino únicamente contra las zonas residenciales, ante lo que reitera el «manténganse en sus casas. No es seguro afuera» (70). La siguiente transmisión ya da cuenta de valientes reporteros «en guerrilla», y de cómo estas luchas han «degenerado en espantosos actos de canibalismo. Hemos perdido el contacto con las autoridades» (70). Sigue una conexión entrecortada,



entre la que se adivina el reclamo de que, si alguna autoridad está escuchando, se apiade de detener el bombardeo de la capital que parece inminente, dado que son muchos los sobrevivientes que aún resisten en ella. Uno de los chicos que ha acompañado al protagonista en su encierro en la biblioteca le relata unas escenas sobre los sucesos que vio por televisión, que incluyen niños comiendo restos humanos o desplazamientos de gente emitiendo sonidos de ultratumba, ante lo que el protagonista guarda silencio, pues «sé que le dolerá si le digo, que me creará un imbécil, pero ya yo lo he visto todo en las pelis de George A. Romero, y en cualquier procesión política de los últimos años» (71). Ahí radica precisamente el motivo por el que este aconseja a los que con él se resguardan en la biblioteca que vean películas viejas, cine nacional, que sin embargo ninguno de ellos atiende. Resulta sintomático cómo de nuevo, en este relato, el canibalismo aparece como marco discursivo en el que insertar unas acciones que pretenden justificarse recurriendo a los sentidos simbólicos de tal práctica. Del mismo modo, mientras las noticias hablan acerca de un gas que sería el causante del comportamiento caníbal de las personas, el protagonista señala otras causas de esta situación:

Me parece que así es que comienza la campaña de psicoterror que terminará en el bombardeo atómico de Caracas, para salvaguardar el destino de la nación. Al parecer los maracuchos tienen un proyectil atómico que compraron en la perestroika, y ya hicieron una solicitud a los distintos comités ambientales internacionales (69).

Michelli narra un proceso de configuración de determinada representación que, haciendo uso del terror y la violencia, construye un estado propicio para la aplicación de un poder absoluto que será recibido por la población en un sentido salvífico. La ironía crítica que se despliega en torno a cómo los hechos son narrados por los canales oficiales adoptando registros cercanos a la ciencia ficción explicita la artificialidad de este proceso: del terrorismo a la salvación heroica por vías del terrorismo de estado cubierto con la máscara de lo zombie.

Ahora bien, el relato de Michelli no finaliza en las retransmisiones, sino que incluye un episodio final de gran significación. Decidido a salir a la calle, el protagonista abandona su refugio momentáneamente; es entonces cuando, tras escuchar unos extraños ruidos en el mausoleo de Bolívar —«¿Algún necropatriota había tenido una idea similar a la mía con los libros?» (73)— asiste a la siguiente escena:

Aunque no me crea nadie, no pude haber visto otra cosa: los próceres de la patria, cada venezolano ilustre que mora entre los pisos de aquel lugar, ahora cargaba contra las rejillas, empujaba y rumiaban, todos a la vez, y al verme, al verme enloquecieron, como si mis débiles piernas fuese palos de shawarma humeantes, como si yo fuese un raspao de kolita en el desierto, y justo cuando mi cerebro terminó de procesar lo que acababa de ver, la

reja estalló, se vino al piso, y Páez y Guzmán Blanco y Doña Cáceres de Arismendi y los hermanos Monagas y Teresa Carreño y los escritores: Simón Rodríguez, Gallegos, Baralt y Andrés Eloy Blanco, y Pérez Bonalde (sobre todo Pérez Bonalde), se vinieron hacia mí, cayéndose a pedazos, arrastrándose en un amasijo de órganos fosilizados y extremidades, corrieron hacia mí y yo corrí en sentido contrario, y me encerré en la Biblioteca (73).

Los próceres de la Independencia, los reconocidos personajes de la historia y la literatura venezolana, con Simón Bolívar a la cabeza, han vuelto a la vida en forma de zombis hambrientos que se apostillarán a las puertas de la Biblioteca Nacional para intentar obtener la que ahora es su presa: el protagonista, quien se defiende arrojando un busto de Andrés Bello por la ventana. El relato se cierra con la reproducción de una de esas fichas con que se solicita consultar un libro de la biblioteca, en que el solicitante, Simón Bolívar, en estado «descompuesto», de municipio «yo», de nivel educativo «dictador» y con el «hambre» como objeto de consulta, solicita como título al propio Domingo Michelli, al que quiere comerse. Ese gas que anunciaban los medios de comunicación, ¿ha producido entonces, en efecto, la zombificación de la población? En la Caracas del presente los libertadores, como los estados que fundaron y representaron son meros restos. La verdadera causa de la detonación de la ciudad del cuento de Michelli radica, de nuevo, en unas redes aquí representadas por las retransmisiones mediáticas, y que en su versión distópica propagan un gas caníbal capaz de zombificar incluso a los próceres de la patria. Este relato ejemplificaría muy bien el modo en que el sistema desarrolla diversas vías que le sirven a la conformación esa pandemia de significaciones de que hablaba Meruane (2012).

Las sociedades que describen las narrativas que venimos analizando abordan aspectos que orbitan en torno a lo señalado por Agamben en relación al «Estado de seguridad»; convertido ahora en un episodio distópico del andar democrático, ha derivado en la conformación de un sistema ensamblado con piezas materiales y humanas:

Nosotros sólo revolvemos empaques vacíos, metales, latas, bolsas, trapos, vidrios, rines, tinas, nicas, perros muertos, niños muertos, trozos de manguera, restos de comida, botellas de plástico, escamas, lapiceros, carbón, ceniza, periódico, inodoros, envases de cartón, objetos que ya no cumplen otra función más que la de ser relleno sanitario, formar nuevas islas y territorios autónomos. Somos los padres fundadores del bulto. Los constituyentes del bulto ni siquiera la Secretaría de Medio Ambiente tiene injerencia en este nuevo país que, aunque gelatinoso, es todo nuestro. Además, en la cima hiede menos (Márquez Tizano, 2016: 146).

Siguiendo el esquema de Ronsino sobre el andar de la Casa Nacional a que aludíamos al comienzo podríamos detectar en el paisaje nacional del presente otro tipo de construcción: una Casa con apariencia de *resort* que escondería tras el umbral una disposición

panóptica, tomada por esa violencia que si antes era propia del arrabal o descampado ahora forma parte consustancial de los muros de la Casa. El concepto de «Estado de seguridad» permite pensar las direcciones adoptadas por lo político en el seno del estado económico actual, pero además, nos enfrenta con el modo en que la sensibilidad, la psiquis colectiva, enfrentan una mutación exigida por las leyes de la supervivencia. De esa es de la que dan cuenta precisamente los personajes de Busqued, de Yuri Herrera, de Márquez Tizano, de Petroni o de Michelli, enfrentados con el devenir de las leyes de lo virtual, lo político, lo sanitario, lo social en un futuro que, aunque distópico, germina en un presente muy reconocible:

Después de todo, una cultura que encuentra en la competencia entre sus miembros el motor inmóvil que la conducirá hacia el crecimiento económico y el progreso, no puede sino producir una realidad en donde dichos miembros estarán dispuestos a despedazarse, con tal de conseguir acumular otro poco de lo que sea para cada cual (Rabasa, 2016: online).

Algo no muy distante a esto parecería traducir en imágenes esa escena final del cuento de Michelli.

### 3.3. Ficciones del desierto en tiempos de desierto

Luna  
No me abandones más  
Que tiendo a  
recuperarme  
En la cuna de tus  
cráteres  
Silencio  
Se abre la tierra  
Y se alzan los mares  
Al compás del volcán

Zoé, «Luna»

El relato «Nuestro mundo muerto» (2017) de Liliana Colanzi, que da nombre al libro que lo contiene, nos traslada al escenario distópico de un Marte de atmósfera irrespirable que sólo permite la vida si se vive enfundado en un traje lunar. Páramo estéril, esta «intemperie marciana» es definida en unos términos que trascienden lo geográfico instalándose en un plano simbólico: «el desierto nos enfrentaba con el Gran Sinsentido de nuestra condición. Kilómetros y kilómetros de páramo, un paisaje herrumbroso (...) El cuerpo era absorbido –destruido– por esa indiferencia» (98). La disolución de lo

corporal en la inmaterialidad del entorno se reitera hacia el final del cuento, en el que se vuelve a apuntar cómo «el cuerpo se iba disolviendo poco a poco en el ambiente marciano» (100). La protagonista decide marcharse a Marte, «relocalizarse», tras firmar «un contrato de por vida con la Lotería Marciana» (92) que exige la permanencia en ese planeta, impidiendo el regreso a la Tierra, que sólo podría efectuar una vez muerta. Candidata perfecta para este traslado por haber estado expuesta durante toda su vida a una radiación a la que ya es inmune, su decisión está motivada por el deseo de fuga de una vida terrestre que incluye un aborto provocado por el pánico de engendrar un «monstruo» ante la contaminación del entorno en que vive. Tres son los núcleos que conforman la propaganda de esta misión interplanetaria que promociona el gobierno: Gloria, Patria e Historia, sintetizados en el lema: «¡La aventura más grande después del descubrimiento de América!» (97). Pese a la extirpación de sus pasados terrestres, los nuevos habitantes de Marte «cada uno de nosotros, a su manera, seguía orbitando la Tierra. Éramos satélites girando eternamente alrededor de lo perdido» (94).

Las ficciones que analizamos a continuación construyen un haz de significaciones en torno al desierto que encajan muy bien con la atmósfera que describe Colanzi: los personajes deambulan en ambientes hostiles en que se lucha por la supervivencia y en que no es posible vislumbrar futuro o alternativa alguna; configurado, como el Marte de Colanzi, sobre valores patrios que inventaron un paisaje para la nación, el desierto emerge en estos autores como metáfora de una nación derruida. Sometidos por las lógicas productivas del capitalismo transnacional, los enclaves locales que describen estas ficciones dan cuenta de los restos que aquel ha dejado a su paso, así como de la relación desigual que mantienen en el campo de fuerzas de la globalización neoliberal. Norval Baitello (2015) describe aquellos ambientes extremos que, pese a no ofrecer posibilidad de vida, ven emerger en mitad de lo inhóspito microorganismos capaces de resistir y desarrollar nuevas formas de vida adaptada a ellos. Extrapolado al plano de lo humano, el investigador utiliza el término de «extremófilos humanos» para designar a aquellos individuos que viven en escenarios o ecosistemas complejos. Esta categoría bien podría servir como definición de los personajes de estas obras, que desarrollan su vida en parajes yermos, adaptándose a unos ciclos que son los que marcan los estadios de la producción transnacional. Antiguos enclaves extractivistas, que ocuparon un lugar privilegiado en el curso de la economía transnacional, los espacios de estas escrituras han quedado ahora desfasados, siendo apartados de un sistema en el que se les niega la participación. El

desierto adquiere así gran potencialidad significativa, en cuanto territorio desde el que materializar un tiempo de ruina y miseria.

Hemos querido situar estas ficciones del desierto al final del apartado dedicado al derrumbe de la Casa Nacional porque este constituiría su último estadio. Los territorios que transitan los personajes de Bruno Lloret y Diego Zúñiga, cuyas ficciones analizamos a continuación, no distan demasiado del paisaje final de la Buenos Aires de Mairal, devorada por una intemperie referida también elocuentemente en términos de desierto. El marco que el cuento de Liliana Colanzi aporta permite, a la luz de estas escrituras, observar lo poco distante que ese espacio lunar carente de oxígeno se encuentra de los pueblos chilenos que recorren estos relatos. El vaciamiento de sentido de esos «discursos de la abundancia» (Becerra, 2016), enarbolados en las últimas décadas del siglo pasado, se potencia a la luz de un espacio que impone, desde su nombre, la nada. En el desierto chileno de estos autores emergen los pueblos salitreros o mineros productivos, ahora reducidos a ruinas; el modo en que las particularidades de estos espacios aparecen de forma paralela al avance de la globalización, y en relación a ella, compone un discurso alternativo de esta, incidiendo de nuevo sobre la potencialidad de la región como foco discursivo en la discusión sobre el presente.

Bruno Lloret acude al sustrato bíblico para incidir sobre las incongruencias de ciertos marcos de pensamiento en el enfrentamiento de una realidad que discurre al margen de ellos, mientras Zúñiga hace de las desapariciones el motor discursivo de una ausencia estatal que rige las condiciones de posibilidad de los habitantes de esas tierras, apuntando también hacia la perpetuación de las lógicas políticas que legitiman relaciones desiguales y de dominación. En la desfundación que estas ficciones narran vuelve a emerger lo desierto, pero no como lienzo en blanco a ser llenado sino como ventana a los excesos que lo utilizaron como sostén discursivo, social y económico.

### 3.3.1. «Transitar un desierto de cruces»: *Nancy*

Es en los límites donde todo se torna invisible. Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras. Hay cosas que solamente suceden entre el blanco y el negro y muy pocos pueden verlas

Verónica Gerber, *Conjunto vacío*

*Nancy*, la primera novela de Bruno Lloret, da voz a una mujer que, desde la certeza de la muerte inminente por el cáncer terminal que padece, relata los devenires de su infancia y juventud, rememorando su deambular por una realidad de miseria que es la del Norte Grande chileno. Tras la desaparición de su hermano, único refugio ante los maltratos de la madre, y la huida de esta con su nuevo amante, la joven Nancy queda sola con su padre, que la abandonará finalmente, quedando a merced de un territorio hostil caracterizado por la escasez. El tránsito de Nancy es por esos pueblos salitreros que, si fueron foco privilegiado de producción e internacionalización del Chile contemporáneo, se han convertido ahora en pueblos fantasmas, resultado de los vaivenes de la modernización. Las «historias del desierto» que compone Lloret trascienden lo geográfico para dar cuenta de un paisaje saqueado, elocuente de muchas de las dinámicas del presente. Ello se evidencia, además, por el modo en que el autor yuxtapone la ficción con el intertexto de lo religioso: efecto del fracaso neoliberal, la religión adquiere potencialidad en los espacios periféricos, sometiéndolos a sus marcos de pensamiento. La parodia que de ello hace Lloret cuestiona los sistemas hegemónicos y tradicionales desde los que interpretar la realidad, exhibiendo cómo contrasta con ellos la cotidianeidad de muchos chilenos, que metaforiza mediante un desierto símbolo de la precarización de estos sectores.

Ariel Dorfmann (2004) señala la relevancia que el Norte Grande tuvo en las derivas de la historia contemporánea chilena, pues el nitrato abrió al país una vía directa de acceso al mercado internacional, en el que alcanzó un papel protagónico hasta la década de los 30 del siglo pasado, cuando Alemania dio con la fórmula para una síntesis química de ese «oro líquido». Privados de su exclusividad y potencialidad productiva, los pueblos salitreros, nacidos exclusivamente en torno a la lógica de la explotación, quedaban así varados y deshabitados, despojados además de su identidad simbólica, nacida del fuerte vínculo territorial. Dorfmann describe cómo estos enclaves nortinos fuente de la modernización chilena son los que permitieron que en el sur proliferasen las

grandes mansiones de oligarcas; es por ello que en ese espacio se gestan, para el autor, muchas de las dinámicas que se perpetúan hasta el Chile del presente:

Ese desierto, por lo tanto, había engendrado el Chile contemporáneo, todo lo que tenía de bueno y todo lo que era temible. El Chile de la desigualdad y la miseria que yo había presenciado en mi adolescencia, el Chile que me dio la esperanza (...) de que esas injusticias pudieran superarse a través de la lucha política. En el desierto se encontraban las fuentes del mundo que yo actualmente habitaba (2004: 21).

La «Cartera de proyectos» para el período 2015-2024 presentada por la comisión del cobre del gobierno chileno presenta una serie de medidas e inversiones orientadas al «aumento en la capacidad de producción, lo que se traduce en un incremento de la oferta al mercado internacional» (Cifuentes González, Castillo Dintrans y Cantallopts Araya, 2015: 1). El sector minero, así como la política económica extractivista, son establecidos como ejes principales del desarrollo del país y de su participación en la economía mundial, que busca reactivar las condiciones de posibilidad que favorecieron el «boom minero» de los noventa, en que las inversiones extranjeras alcanzaron su punto más alto. No obstante, si como señala Gálvez (2014) la masiva puesta en marcha de proyectos mineros en el Norte Grande ha sido avalada por un discurso utilitarista que ve en el aumento de la producción minera el crecimiento económico del país, lo cierto es que ello ha provocado consecuencias de tipo socio-ecológico y cultural<sup>167</sup>. Nos interesa señalar el papel fundamental que, desde el siglo pasado, ha tenido el Norte Grande en los proyectos del capitalismo transnacional del país, porque es ese precisamente el paisaje que recorre Nancy y que, en la novela, posee las características de un páramo despojado y asolado que habla de los efectos de tales políticas.

El espacio que transita Nancy es el de los «pueblos nortinos», que aparecen referidos únicamente con una inicial, «Ch», «C», «LL»; las coordenadas son, entonces, una insinuación, lo que no impide que se reconozca el paisaje de las salitreras del desierto chileno, convertido en un «lugar en medio de la nada» (105). Así, por ejemplo, lo que en la novela es llamado «Fray Santiago» parecería aludir a la emblemática Santiago Humberstone, oficina salitrera fundada en 1872 en Tarapacá -el Norte Grande-, que se convirtió en uno de los principales focos de la explotación minera hasta su extinción en 1978, momento en que se tornó pueblo fantasma: «Viajamos a Fray Santiago, una salitrera abandonada en donde mi bisabuelo había vivido. Ya en lo último, poco después

---

<sup>167</sup> Folchi (2003) recoge en su estudio algunos de los desastres ambientales provocados por las minas, relacionados en su mayoría con el vertido de residuos tóxicos en las aguas de los ríos o en los páramos que los rodean.

del salitre sintético X X X » (86)<sup>168</sup>. Nancy parte, junto con su padre y los dos mormones encargados de su adoctrinamiento, a buscar a su tío Aarón a C, un «lugar horrible» (61), en el que apenas hay jóvenes y donde la mayoría trabaja, como su tío, en una procesadora de chanchos que queda en las afueras del pueblo. Creado exclusivamente en torno a la producción, en el pueblo «no había locomoción pública, sino sólo camiones y buses de acercamiento con el logo del chanco sonriendo, con una corona en su cabeza» (61). El desmantelamiento de la procesadora, causado por la propagación de la gripe porcina, supone el asolamiento de un pueblo que, tras la catástrofe, se torna espectro. Nancy no alcanza a ver ahí rastro de vida alguno, «ecos de mis pasos sí. Mi sombra tocando las esquinas, escurriéndose entre los pasajes de tierra y las bolsas de basura destripadas X X X » (64). Ni comida, ni agua, ni vida, no queda nada en esa población desmantelada por la histeria de la epidemia, de la que resultan elocuentes las puertas y ventadas tapiadas. Este paisaje posapocalíptico evoca en Nancy el causado por esas diez plagas que Dios enviase a los egipcios, y al observar el *shock* que este provoca en los dos misioneros mormones afirma que estos deben estar pensando: «Miles de kilómetros en misión evangelizadora para llegar, finalmente, a contemplar una escena del infierno» (63). La referencia a las plagas bíblicas no termina aquí, pues tras el cataclismo visita la zona una ministra que, por la negativa de la gente de C de entrevistarse con ella, despacha una maldición —«nunca más nos acordaremos de ustedes en la capital»—, que provoca «el lento éxodo hacia el horizonte, el mar» (65). Este abandono estatal de un centro de producción, de una región conformada desde, por y para la satisfacción de su lógica, el asolamiento, el éxodo, el abandono forzado de un segmento de la tierra conformador de una identidad, se nos presentan como trasunto de la historia de esas salitreras que, tras alimentar el progreso del país con el nitrato, se vieron fagocitadas por el ritmo de la modernización, que se imponía desde el otro lado del atlántico cuando se descubría en Europa la síntesis química de este recurso. La novela evoca este pasado de Nancy en un tiempo -2017- que es nuestro presente; Lloret conecta así las lógicas del capitalismo actual con las que desató el extractivismo de décadas pasadas, que en esos enclaves locales sometidos a sus

---

<sup>168</sup> Un artículo del periódico BBC recoge las declaraciones de un corresponsal del diario *The Times*, que en 1889 visitó la salitrera, declarando: «El trabajo no cesa, cuadrilla tras cuadrilla, trituradoras de salitre, calderas para hervirlo y cocinarlo en sus propios jugos... y el nitrato de sodio saltando a los tanques noche y día para ser enviados por todo el mundo» (en Long, 2015). Ello contrasta con su estado actual; convertido en patrimonio de la humanidad, desde hace unas décadas únicamente recibe visitas turísticas: «Visita el campamento de Humberstone y el área industrial de Santa Laura y revive los días de gloria salitrera, y los recuerdos de uno de los períodos más esplendorosos de la historia de país» (Extraído de la página web *Chile travel*, <https://chile.travel/intereses-destacados/patrimonios-la-humanidad/oficinas-salitre-y-santa-laura>).



exigencias desataron los mismos procesos de desposesión. A ello responde el recurso a articular una cartografía no concreta sino fluctuante, que permite la extrapolación de una región que, en los términos aplicados por Aníbal Biglieri (2017) en su análisis de la pampa argentina, rebasa lo geográfico para dar cuenta de un *proceso* en el que convergen espacio, tiempo y sociedad.

Cuando Nancy piensa en ese resabio bíblico que le provoca el lugar, rememorando películas de dibujos en que se hablaba «de lo bonita que es la Creación, como un tapiz en donde todo convive en armonía, según un plan» (63), matiza: «Pero acá no había Creación que ver **X** La humareda que subía al cielo eran almas retorciéndose» (63). En este pasaje cobra especial dimensión el discurso religioso, explicitado en las resonancias del episodio del éxodo del pueblo judío<sup>169</sup>. La novela señala desde la primera línea la asunción de la sintaxis de lo bíblico: «Y una mañana sonó la bocina» (8). Cada uno de los capítulos que la componen, además, se encuentra precedido por un epígrafe extraído bien de la Biblia, bien de los textos sagrados para la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los últimos días -mormones-. Estos refieren a algún aspecto principal del capítulo, sirviendo de marco o síntesis argumental del mismo, de un modo que en la novela adquiere un cariz paródico: el «honrarás a tu padre y a tu madre» del Deuteronomio precede a la narración de cómo Nancy, su hermano y su padre sobreviven a una madre violenta que constantemente les arroja maldiciones, reproches y amenazas, sirviéndose de sentencias bíblicas que adquieren la forma de «una condena secreta, una condena que acarreaba consecuencias horribles» (29). Del mismo modo, la descripción que hace otro de los epígrafes de la sumisión de la Rut bíblica ante su esposo precede al modo en que Nancy decide convertirse «en la mujer que papá santo necesitaba, en la hija perfecta, en el complemento justo para su amor a la Palabra» (78)<sup>170</sup>. Este diálogo que se produce entre el discurso religioso y el de la ficción se explicita incluso gráficamente en el comienzo de ciertos capítulos, en los que se escamotean algunos términos al epígrafe, que son completados por el texto de la novela:

Y volvió a llorar a gritos.  
Entonces Isaac le dijo : “  
(Génesis 27:37-39)

«Tu hermano está muerto, y tú resultaste ser una puta **X**

<sup>169</sup> Nancy relata cómo cuando ya han recogido a su tío y se disponen a regresar, su padre se dirige hacia dos guardias con una actitud que pareciera ser la de reivindicar «Deja ir a mi pueblo».

<sup>170</sup> En una entrevista, Lloret refiere cómo los epígrafes actúan de un modo «engañoso», adquiriendo la forma de esos epígrafes-resumen que, como los de *El Quijote*, por ejemplo, sintetizan el argumento y peripecias de cada uno de los capítulos (2016, en *Letras Libres*).

Ándate. Ya no tengo hijos X

Eso dijo X» (67).

Esta «maldición de papá santo» (67) que recibe Nancy responde a sus escapadas a la Playa Grande, que ocasionan que deje la casa incumpliendo las tareas domésticas que allí se le exigen. Las acciones de Nancy adquieren en este contexto el sentido de tentaciones: la playa «era el final del desierto en el ahora, y en el desierto habían tentado al Señor X X X X X X » (57), o cuando observa al gitano Josulé, joven hacia el que siente un gran deseo, se describe cómo este «extendió su mano por sobre las cabezas, con una manzana confitada, tiritona X X X X X X X » (46). Finalmente, satisface este deseo con el gitano sobre el suelo del baño de su casa, y cuando más tarde se encuentra limpiándolo, las gotas de sangre que brotan de sus dedos arman en las baldosas la imagen de un Cristo, que al verla «arrastrándote por el suelo como una perra con distemper» la apela diciéndole: «Nancy Cortés, ¿por qué me abandonaste? Así nomas» (59). Es la rendición a estos «pecados» mundanos la que provoca que Nancy sea castigada con la expulsión del «paraíso» y el enfrentamiento con la aridez del desierto, en el que sin embargo no se vislumbra el horizonte de la tierra prometida: desahuciada de su casa por su padre, deberá marcharse a vivir con su madre y su novio alcohólico, quien la maltrata y la obliga a trabajar. No nos parece causal que en el capítulo que tiene por epígrafe un fragmento del libro de los Romanos que comienza con «por esto Dios los entregó a pasiones vergonzosas», causa por la que terminan «recibiendo en sí mismos la retribución debida a su extravío» (82), se exprese la condena o maldición que parece portar Nancy: Tu padre morirá hecho cenizas, y tú deambularás por los desiertos, como una herida convertida en flor X

Y así fue X X X X X» (83).

Linda Hutcheon, en su estudio sobre «La política de la parodia postmoderna», define este recurso como una relectura del pasado orientada a la subversión de las representaciones de la historia (1993: 3), incidiendo en la importancia que en ellas poseen el marco ideológico y social en que se fraguan<sup>171</sup>:

[La parodia postmodernista] es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario. Desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones de ese pasado: «La historia, como la naturaleza, no es ya un valor unidimensional: la historia puede contradecir el presente, puede poner en duda,

---

<sup>171</sup> «La parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia» (Hutcheon, 1993: 1).

puede imponer, con su complejidad y su variedad, una elección que ha de ser motivada en cada nueva ocasión» (Tafuri, 1980, 20). La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio (Hutcheon, 1993:5- 6).

Si referimos a esto, es porque el recurso que hace Lloret a la parodia del discurso religioso se inscribe en esta línea. Cuando en una entrevista le preguntaban sobre ello, el chileno respondía que aquello que le interesa es reseñar «qué está sucediendo con los discursos religiosos cuando se utilizan con fines políticos» (Lloret, en Parra, 2016: online). El efecto que ello posee en *Nancy* es el de exhibir cómo, más allá de lo religioso, determinados marcos de pensamiento rigen la forma de leer o interpretar la realidad, así como el modo en que estos derivan de ciertas ideologías, que pretenden con ellos legitimar sistemas de dominación<sup>172</sup>. A comienzos de este capítulo, referíamos cómo Svampa señalaba los usos que se hace de la barbarie en contextos de crisis, recurriendo a patrones discursivos que tienen una carga simbólica muy clara; no dista demasiado de esto el modo en que, en *Nancy*, la ministra recorre los pueblos nortinos elaborando una maldición de resonancias bíblicas. Ahí se explicita lo que hemos denominado más arriba «neoliberalismo punitivo», consistente en trasladar al ciudadano el sentimiento de responsabilidad por los efectos de unas circunstancias de raigambre político-económica. Configurado tradicionalmente desde determinados valores, el desierto emerge en Lloret desprovisto de toda épica, de todo aquello que compone el imaginario sobre él; en este punto *Nancy* tiende hilos con *El año del desierto*, en cuanto ambas novelas cuestionan los discursos de

---

<sup>172</sup> La escritora boliviana Liliana Colanzi coordina una antología denominada *Mesías*; los cuentos que la componen giran en torno al estatuto que la religión adquiere en el presente:

Es como si el fracaso neoliberal no solo hubiera dado lugar al resurgimiento del populismo en política, sino que ese populismo, al estar tan fascinado por las figuras carismáticas, por los grandes hombres mesiánicos, haya también terminado inextricablemente ligado a la revitalización de lo religioso en el continente (Colanzi, 2013: 15).

La protagonista de uno de estos relatos, «La piedra y la flauta» de Giovanna Rivero (Santa Cruz, 1972), asiste atónita al movimiento de masas que en torno al conocido como «el flautista de Hamelín» se despierta en su ciudad boliviana. Líder de los indigentes, de todos aquellos degradados institucionalmente al nivel de «zombies», este hippie desgreñado en el que cree reconocer a uno de sus tíos ha desarrollado un «inédito poder de liderazgo: había conseguido despertar fuerzas dormidas en franjas sociales prácticamente residuales. Ni Evo Morales había inspirado así a esos mutantes *under*, alquimia abyecta de miseria y humanidad desnuda» (2013: 83). Tornados ahora profetas, ayudados de las ratas con las que conviven, estos «mutantes» son capaces de predecir el futuro, bajo el amparo de un líder que les otorga una condición negada por el Estado. En el andamiaje que erige al individuo cualquiera en líder de masas, legitimador de unos valores e ideales capaces de modificar la propia experiencia de la realidad, la política, en ciertos virajes que adquiere en el presente, no pareciera distanciarse demasiado del discurso religioso. Es en este sentido en el que muchas de las ficciones latinoamericanas del presente aluden a la relevancia que adquiere lo religioso, como una de las consecuencias directas del fracaso neoliberal.

fundación del Estado que radicarón en ese territorio del desierto, sostén de acciones que trasladaron a un gran número de individuos al margen de la ciudadanía. En este sentido, al decir de Hutcheon, la parodia permite que la historia cuestione el presente, pero además, nos parece que el presente que compone el chileno contradice la historia, pues muestra lo irrisorio que resulta sostener ciertas épicas fundacionales, que opacan los verdaderos sentidos de un éxodo que poco tiene que ver con el de los egipcios, o de un pueblo arrasado no por plagas bíblicas sino por gases y virus resultantes de las lógicas exigidas por el capitalismo global. El desierto en Lloret se convierte en símbolo de la precarización, metáfora del andar de una modernización que crea a su paso cordones de miseria, dejando a miles de habitantes a la intemperie.

El hermano de Nancy, ante las escasas expectativas que posee en Ch, su pueblo natal, se marcha a buscar trabajo al Puerto Grande, lugar «horrible, lleno de gordos y autos nuevos» cuya plaza se encuentra «infestada de propaganda electoral» (46). Del contraste que este lugar posee con respecto a Ch resulta interesante el proyecto filmico en el que Nancy, junto a su padre, trabaja como extra, contratada por un gringo que quiere rodar algo sobre la historia del lugar, pues les hace llevar ropa antigua y construye incluso una maqueta del pueblo: «El pueblo de mentira era la idea que el gurú tenía de lo que había sido Ch durante su infancia: casas recién pintadas, disfraces de antiguos pampinos y perros saltando entre los niños» (94). Frente a tal ambientación, Nancy describe cómo en la playa que frecuenta durante su infancia podían vislumbrarse:

perras criando perritos, botellas vacías, llantas de camión gastadas, escombros, pasto seco,

envoltorios de helados, textos escolares, latas de cerveza, aerosoles, cuyes desorientados.

Más atrás casas abandonadas, graffitis, alguna que otra bandada de evangélicos, todos con sombreros de paja y trajes con olor a jabón, paseándose por las calles de Ch como si recorrieran el desierto (31).

La lógica de la acumulación –material y simbólica– que rige este lugar bien podría configurar no sólo la fotografía de los efectos del sistema capitalista sino, sobre todo, del modelo de política económica impulsado por el Chile neoliberal, que apostaba por una integración social desde el consumo, generadora de una igualdad ilusoria otorgada por una «ciudadanía credit-card» (Moulian, en Larraín, 2001: 248)<sup>173</sup>. Esa visión entusiasta del pueblo que posee el gringo y que pretende plasmar en su película contrasta con la

---

<sup>173</sup> «A través de la masificación del crédito se ejerce una forma de ciudadanía, la del “ciudadano credit-card”, insertado en una gigantesca cadena de consumo con pago diferido» (Larraín, 2001: 248).

visión del presente que expresa Nancy, donde esa abundancia ha sido reducida a una conjunción de escombros. Si en el Puerto Grande abundan los gordos, Nancy describe cómo en Ch, cuando su padre fue despedido, tenía que mendigar leche en polvo o robar los pancitos del casino para tener algo que llevarse a la boca. Conocida ya en los consultorios del pueblo, que comienzan a negarle la leche, acude hasta el único al que nunca había ido, en la villa del Cobre, donde observa cómo «sobre los basurales y vertederos que rodeaban las villas las gaviotas, los perros, los pelícanos, incluso un grupo de niños, se daban un festín» (92). De la significación de este paisaje que compone Lloret resulta elocuente el momento en que Nancy visita a su padre en Fray Santiago, a donde ha huido dejándola abandonada; tras reencontrarse, el padre le pide que lo acompañe a regar, y se produce la siguiente escena:

Caminamos más allá de las cruces, detrás de la maquinaria oxidada X X X X X Tablones delimitaban el espacio en donde unas matas, doradas por el sol, trataban de mantenerse en pie X X X X X

Acá nada puede crecer, me dijo

XX

Todo se quema de la pura abundancia

**X X X X X Mucha sal X X X X X (137).**

Durante un tiempo sus padres le prohíben a Nancy ir a la «Playa Grande», alegando que han comenzado a aparecer ahí cuerpos de mujeres. Ante la incertidumbre sobre la responsabilidad de los crímenes, su hermano le cuenta cómo los gitanos han huido del pueblo por miedo a ser incriminados, aunque él cree que podrían haber sido los del Puerto Grande o los mutantes. En un pie de página, Nancy matiza quiénes son estos mutantes:

Entre el puerto grande y Ch había varios pueblos chicos: el único más grande, incluso que Ch, y que quedaba al interior, era un *lugar bendecido por el progreso*: a pocos kilómetros de las últimas casas de San Fermín se alzaba una planta de energía a carbón que había destrozado el paisaje en menos de diez años. Los que quedaban ahí, los que aún no se iban, era gente demasiado pobre como para dejar de trabajar en la planta X Los niños nacían con problemas pulmonares, y sus cuerpos adquirían con los años el color de la ceniza y la consistencia de la lana cuando está mojada X Los podías reconocer desde lejos, por su forma de caminar, siempre agotados, y sus pechos pequeños, hombros caídos, coronados por unos ojos secos, afiebrados X Cuando llegaron los primeros refugiados al colegio a algún buen Samaritano se le había ocurrido el sobrenombre y listo: de ahí en adelante serían todos, mutantes (41)<sup>174</sup>.

<sup>174</sup> La cursiva es mía.

La ironía de la «bendición» que supone en ese pueblo el progreso queda explicitada en la exposición de las consecuencias socio-ecológicas de la explotación indiscriminada, sometida a los ritmos del capitalismo transnacional y su exportación de recursos naturales en el marco de los flujos económicos internacionales. Nos interesa aquí, además, el modo en que la transformación de territorio, causada por los ciclos exigidos por el sistema económico, incide en la propia naturaleza de los sujetos; como les sucedía a los personajes de *Las estrellas federales* de Juan Ignacio Incardona, aquí de nuevo estos mutan junto con el territorio, adquiriendo unos rasgos «monstruosos» que son los que les permiten habitar un ambiente tóxico<sup>175</sup>.

Ya de vuelta en Ch con su tío observan cómo «una incertidumbre sobre el futuro, sobre la misma realidad, se había ido extendiendo por todo el norte, y ciudad tras ciudad, pueblo tras pueblo, algo había pasado X Aunque nadie sabía exactamente qué X» (68). El carácter abstracto de este «fenómeno» nos permite conectarlo con un episodio de la historia chilena reciente: en 2008 tuvo lugar una crisis internacional que en Chile provocó la caída del precio de materias primas como el cobre, así como de las exportaciones en general; ello, sin embargo, pasó desapercibido en los espacios no centrales del mercado internacional, visibilizándose únicamente cuando comenzó el proceso de cierre de fábricas y despidos. Si aludimos a esto es porque la novela de Lloret buscaría materializar las derivas de estos espacios olvidados en el marco de la economía global, que se esclarece a la luz de esa cita de Monsiváis ya referida que incluía Locane en su libro: «Globalización significa que todo lo que ocurre en Nueva York o Los Ángeles repercute enormemente en Puebla o Hermosillo, pero lo que pasa en Puebla o Hermosillo no tiene la menor importancia para Nueva York o Los Ángeles» (2016: 34). El modo en que esa ministra de resonancias faraónicas a que aludíamos gestiona la crisis nortea ejemplificaría esto: igual que se hiciese en ese espacio de C, ahora «se paseaba por el desierto y anunciaba decisiones. En su mayoría maldiciones que intentaba hacer pasar como bendiciones, y a veces como advertencias X» (68). Así, San Fermín, ese espacio «bendecido» por el progreso, cuna de los mutantes:

Se ganó una nueva central energética a carbón, acompañada de un bono para todo aquel que quisiera volver a vivir ahí X No hay de qué preocuparse, aseguró con su sonrisa pelada: los estudios medioambientales han arrojado la viabilidad del proyecto X La rodeaban unas doscientas mujeres que claramente no eran de San Fermín. Las mismas mujeres que la rodearon en todos los actos públicos que fueron televisados y transmitidos para la zona norte. Con sonrisas y carteles impresos y tan gordas que entre el pecho y el

---

<sup>175</sup> En el próximo capítulo daremos cuenta de cómo esta intoxicación humana padecida por los excesos de las lógicas productivas aparece también en escrituras como la de Samanta Schweblin o Liliana Colanzi.

pubis había sólo una gran charcha cortada en dos por los pantalones o el elástico de las faldas X X X X X

X La ministra decía blá y todas coreaban X Y así crecía la maldición en el norte (68-69)

Lo que Nancy percibe como una «especie de invasión» (69) no es sino el despliegue de las redes capitalistas de producción, capaces de obviar el desastre natural para cubrir las demandas del mercado transnacional: de ese espacio donde se emplazará la nueva central energética a carbón, la novela sólo alude a su basural, así como a la Playa Verde, «donde desemboca el río de mierda que baja desde San Fermín» (130). Sea el cobre, sea el salitre, lo relevante es que de ellos se alimenta el discurso modernizador de un país que, ya en los noventa, se definiese como el «jaguar latinoamericano», dando un «adiós a Latinoamérica» (Larraín, 2001) que significaba liderar la carrera de la modernización en el continente<sup>176</sup>. Lloret afirmaba que en *Nancy* se puede hablar precisamente de paisaje porque hay un tránsito; ello nos resulta relevante en cuanto hemos señalado los procesos que subyacen a la articulación de determinados paisajes como representantes de ideologías o valores concretos de lo nacional. El tránsito de Nancy trascendería lo geográfico para dismantelar, precisamente, un paisaje que es el del Chile neoliberal enfocado en el desarrollo y el futuro:

Tránsito que circula entre la realidad del 80% de los chilenos en las villas, en el terror a ser pobre que termina instalando la ilusión de una clase media. (...) Tránsito por los lugares que ha trizado el capitalismo y ese galope de modernización que sólo deja mierda a su paso; donde quedan personas, algunos animales y muchas cosas apiladas. Tránsito del peregrino, sea mormón, evangélico o drogadicto (Lloret, en Parra, 2016: online)

Este desierto habla del pasado y del presente, materializando lo que Manuel Garretón define como un doble movimiento entre una modernización y una desmodernización, entre «una modernidad frustrada y una sociedad desquiciada por el doble estándar de un alto crecimiento económico acompañada de una muy débil coherencia social y capacidad de la gente para generar comportamientos orientados por intereses colectivos e ideas de país» (2007: 231).

---

<sup>176</sup> Chile fue el primer país sudamericano en ingresar como miembro en la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos). En la ceremonia de ingreso, en 2010, la presidenta Michelle Bachelet afirmaba: «Chile deja atrás el subdesarrollo y se encamina a paso firme para convertirse en una nación desarrollada en unos años más. Pero la incorporación a la OCDE es mucho más que un reconocimiento, es por sobre todas las cosas, el inicio de un nuevo camino cargado de futuro, que nos abre nuevas y grandes oportunidades para avanzar con mayor rapidez hacia ese anhelado desarrollo» (extraído de la página oficial: <http://www.oecd.org/chile/chileprimerpaissudamericanomiembrodelaoecd.htm>). El reconocimiento al que alude Bachelet tiene que ver con las reformas del sistema democrático y las políticas económicas adoptadas por el país para lograr cumplir con los requerimientos necesarios.

Cuando Nancy se encuentra trabajando con su padre como extra en ese pueblo maqueta, este la abandona sin ningún tipo de explicación. Decidirá entonces partir a Bolivia, donde conocerá al gringo Tim, con quien aceptará casarse a los diecisiete años. Nacida en el 2000, hecho que no nos parece baladí, Nancy rememora desde el 2039 su juventud deambulando por el desierto, sucedida en un 2017 que es casi el del lector. La distancia entre el tiempo de los hechos narrados y el tiempo de la enunciación le permite a Lloret articular un episodio histórico cuya clausura muestra la inevitabilidad de un destino al que los personajes parecen inexcusablemente abocados. En una conversación sobre la narrativa chilena más reciente, el autor afirmaba:

También se está escribiendo sobre la fragmentación social causada por el neoliberalismo ya no en su aspecto cívico, esto es, la tragedia de no ser una democracia, de no ser una sociedad dueña de su destino, sino en su aspecto más brutal. Es interesante esto porque plantea un presente que ya es el futuro que muchos anunciaron en los noventa: los recursos y su administración. Ya no el drama de la familia solamente. Personajes y paisajes privados, precarizados. Escritura de la estrategia en tiempos de miseria y desierto (en Espinosa, 2016: online).

Lo que apunta Lloret se ejemplifica en el momento en el que el padre de Nancy es requerido por la policía por la desaparición del Pato, su hijo: en un basural «lleno de niños grises y flacos» (132), con «las dos plantas a carbón funcionando perfectas» (132) como fondo, recibe una mano y una chaqueta, aparecidas entre los restos, en ese basurero de San Fermín colmado de excedentes. Engañado por unos niños que le ofrecen una caja con la supuesta mano verdadera de su hijo, que contiene en realidad una paloma putrefacta, y pese a reconocer que podrían ser de cualquiera, el padre decide enterrarlas y poner sobre ellas una lápida y una cruz: «Hay cosas que es mejor borrar de la cabeza, mijita. Este mundo es un desierto de cruces. Acá hay que agachar el moño, tener Fe, ser alegre **XX** Armarse como el León de Judá y caminar tranquilos, sin miedo del dolor ni de equivocarse, hasta que el Hijo decida que ya está bueno ya **X**» (78).

*Nancy* está repleta de principio a fin de unas cruces que trascienden lo tipográfico para dibujar los devenires del propio ritmo del discurso, cuya significación reside tanto en lo que ocupa la superficie como en los silencios, haciendo que la narración adquiera una textura diferente<sup>177</sup>. El autor chileno explica este recurso como el intento por «generar

<sup>177</sup> Así, se configura un ritmo lírico en algunos momentos:

Pero no **X**  
 Y los dolores  
 Y los maniqués en la calle  
 las viejas con piel de cera  
 y una volviéndose cartón piedra



un tiempo interno de la novela que, cifrado en un signo, excede el sintagma tradicional» (2017: audio). Esta «ruptura» del cuerpo textual tradicional da lugar a una subversión de la linealidad, del tiempo y del género, que responde de nuevo al intento por articular una racionalidad y experiencia histórica ajena a los tiempos impuestos por los modelos dominantes de la modernidad. Como venimos observando, aquí, de nuevo, el tiempo se violenta para exhibir sus muchos estratos, y de lo que da cuenta el tránsito de Nancy es de un «universo en donde conviven Sandra y Rut, Tim y Jesulé, el arca de Noé y el buque de la Playa Roja, mi tío y la ministra, los perros y las nubes, los bosques de cactus y los tendones de los burritos que pasan merca» (80). Las cruces, así como las radiografías del cuerpo enfermo de Nancy que aparecen en la novela, enfrentan el discurso homogéneo con su contracara: aquello que se encuentra, como en las radiografías, en esa superficie «en negativo»:

kolob

me repetí a mí misma, como si memorizara una contraseña para el cielo X X X X X X  
X

X X X X X KOLOB y un signo: la radiografía 668a, los dibujos en los cerros, las formas de las quebradas, el rostro de la montaña visto desde el cielo X X X X X X X X X X

La misma virgencita y sus lágrimas, la camanchaca y el velo de los valles X X

kolob X X

X X X X X X X X X X X X X X X X X X

X X X X X X X X X X X X X X X X X X

X X X X X X (116)

*Nancy* fagocita, en términos de Cárdenas<sup>178</sup>, los mitos bíblicos para enfrentarlos a lo que queda de ellos en el andar por un tiempo en que sólo permanecen en la forma de sujetos condenados a vagar, abandonados, en un paisaje yermo del que ya no pueden extraer nada. La María de *El año del desierto*, la Makina de *Señales que precederán al fin del mundo* y la Nancy de esta novela parecieran trazar, mediante distintos imaginarios, una misma trayectoria que desemboca en un acabamiento, en un silencio que completa el tránsito por el desierto y cuyo destino final es la contemplación de la imposibilidad de alcanzar una alternativa real o posible, pues, como reza el epígrafe de la novela de Lloret, «Mientras más lejos camines de casa, más caminarás de vuelta». El epígrafe del último

---

X X Para qué hablar de la NÁUSEA X X (26).

O, como sucede hacia el final de la novela, el ritmo que imprimen las equis acompaña el propio tránsito del personaje, un descenso en este caso. Incluimos algunos ejemplos en «Anexos».

<sup>178</sup> Nos referimos a su conferencia «Comer del muerto».

capítulo de *Nancy* pertenece al Génesis: «*Vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré*»; aquello que continuaría a este versículo es «Y haré de ti una nación grande». La novela finaliza con Nancy viajando a Bolivia, donde conocerá a su futuro esposo, con el que se convertirá en una «viuda en vida», hasta contraer el cáncer que la llevará a la muerte. La novela finaliza con un paisaje de silencios, de cruces. María, la Cautiva, Makina, la Malinche, Nancy, especie de Moisés avanzando hacia la tierra prometida; todas ellas quiebran, desde el filtro de lo paródico, el papel de representantes de un estadio fundacional del territorio que, sostén de la retórica nacional, queda ahora cuestionado. Las tres novelas se componen sobre las interferencias entre mito y ficción de un modo que permite exhibir los esquemas retóricos que componen los territorios de lo nacional. El paisaje que todas ellas transitan es el de un presente en que los elementos de los discursos de la globalización neoliberal aparecen como restos. Cárdenas afirmaba que la antropofagia es en cierto sentido sinónimo de anacronismo: «comer del muerto para hacer aflorar el síntoma, aquello que estaba reprimido, olvidado, sepultado vivo en un tiempo que parecía inalcanzable, incognoscible». El recurso al mito -fundacional, bíblico, religioso, ritual- responde en estas ficciones, precisamente, al deseo de evidenciar, desde la afección de lo cotidiano y de la vida privada, las fisuras que poseen los discursos dominantes del presente, haciendo emerger los síntomas de un malestar que circula por el margen.

El paisaje que dibuja *Nancy* constituye un lenguaje, o, más bien, los restos que ha dejado un lenguaje en el Chile de la modernización y su discurso del progreso: paisaje erigido sobre terrenos en los que reposan cuerpos abandonados, desconocidos, basura, desechos, desaparecidos, en una sociedad vacía de valores. Nancy relata cómo, debido al cáncer, le extirpan los pechos y el útero, y «donde habían estado mis pechos y mi ombligo ahora habían cierres de jeans X» (23); las cruces de la novela parecen, así, marcas de una ausencia, impresa tanto en el paisaje como en el propio cuerpo, y el camino de Nancy muestra su pasaje por un «desierto de cruces».

Ariel Dorfman recuerda en sus *Memorias del desierto* las marcas impresas sobre las laderas o las montañas que, conocidas como geoglifos o petroglifos, servían a las diversas tribus que habitaban el desierto para señalar el territorio en diversos sentidos – sus rutas, los límites de las pertenencias-; Lloret conduce con ellas a Nancy por aquellos espacios determinantes en el Chile contemporáneo para mostrar un país con un tejido social totalmente descompuesto. «Señales que precederán al fin del mundo», las equis de

*Nancy* radiografían un cuerpo enfermo transitado por las derivas de aquellos condenados a vagar, cuarenta años más, por el desierto.

### 3.3.2. De miseria, cuerpos y silencio: el desierto chileno de Diego Zúñiga

Todos caminamos sobre huesos, es cuestión de hacer agujeros y alcanzar a los muertos tapados. Tengo que cavar, con una pala, con las manos, como los perros, que siempre encuentran los huesos, que siempre saben dónde los escondieron, dónde los dejaron olvidados.

Mariana Enríquez, «Nada de carne sobre nosotras»

El desierto del Norte Grande conforma también el paisaje sobre el que el chileno Diego Zúñiga proyecta su imaginario, que, como el de Lloret, conecta el pasado con el presente de Chile para ahondar en muchas de las problemáticas que persisten, radicadas en la perpetuación de lógicas que desintegran el tejido social. En *Camanchaca*, su primera novela, uno de los personajes, una anciana llamada Mirna, relata al joven protagonista la desaparición de su nieta, aunque con ciertos matices: «Lo primero: ella nunca habla como si su nieta estuviera muerta. No. Su nieta está desaparecida. Su nieta, según ella, algún día va a regresar» (2012: 83). Este presentimiento es el que configura *Racimo* (2015), la última novela del autor, en que la aparición de esa nieta perdida al costado de la carretera que transita el fotógrafo Torres Leiva disparará una historia de desapariciones: la de un gran número de niñas que, durante los 90, salieron de casa en dirección al colegio para no regresar jamás. Zúñiga toma este fragmento de la historia reciente del país, que efectivamente sucedió, para mostrar los embates del capitalismo global en una región dominada por sus dinámicas: cantera del nitrato que catapultó a la economía chilena, este le ofreció, a la vez, un lugar en el que arrojar sus restos; en esa falla se articula el desierto de Zúñiga.

Alto Hospicio nace a finales de la década de los 80 de la nada, esto es, de la conjunción de los excluidos de los sectores económicos y laborales de Iquique que, a raíz de la puesta en marcha de la Zona Franca de Iquique (ZOFRI), hacen de la ciudad un enclave primordial en las redes de comercio exterior: «Una toma de cientos de personas que no tenían donde vivir y que de pronto armaban, con más gana que otra cosa, una ciudad: unos palos de madera y la voluntad de cambiar sus vidas, que no iban hacia ningún lado allá abajo, en Iquique» (2015: 105)<sup>179</sup>. La municipalidad interviene para dotarlos de

---

<sup>179</sup> En *Camanchaca*, cuando el joven atraviesa Alto Hospicio en el viaje que hace con su padre, reflexiona:

materiales con los que deben construir sus hogares ahí donde «no había nada, solo tierra, los cerros, la basura que tiraban los camiones municipales, nada más. Una carretera que cortaba el lugar en dos, más allá algunas fábricas» (2015: 106). Esos basurales, como algunas de las fábricas y, también, como los vehículos que transitan por la ruta que divide el lugar, poseen una existencia clandestina, pues en las naves se fabrica aquello que da nombre a la novela: las bombas racimo que se exportan a Irak y otros países en guerra, esas que un 25 de enero de 1986 hicieron desaparecer una de las plantas de la empresa junto a 30 de sus trabajadores<sup>180</sup>. La labor de la empresa se mantiene oculta bajo un velo justificado, porque «aquella empresa era vital para la economía del lugar» (2015: 117). De lo fecundo de estas redes económicas sólo alcanza a verse, en ese espacio, la diseminación de sus restos, que conforma este enclave de miseria. El desierto de Zúñiga ejemplificaría, así, esa diferencia entre el espacio de los flujos y de los lugares a que, en términos de Borja y Castells (en Locane, 2016), hemos referido en varias ocasiones. De nuevo, aquí, la única alternativa posible se vislumbra en el espacio de los flujos: en este asentamiento caracterizado por la carencia, las posibilidades de conexión con las redes internacionales se presentan como salida exclusiva a las condiciones impuestas por el lugar, pese a las consecuencias humanas que pueda tener. De esta contradicción resulta sintomático el modo en que el director de la orquesta juvenil de Iquique describe el lugar: «La gente del norte tiene un corazón inmenso, le dice, usted sabe, así somos los del norte, los de alto Hospicio, los de Iquique, somos luchadores y generosos, por eso *esta es tierra de campeones*, usted ya sabe de lo que hablo» (2015: 159)<sup>181</sup>. Las cursivas de este fragmento están orientadas a mostrar el contraste de los términos con los que se alude a esta región, referida en numerosas ocasiones en la novela como la que fuese «la ciudad de Pinochet» (2015: 83).

La policía y las autoridades no sólo se desentienden de los casos de desapariciones de Alto Hospicio, sino que lo hacen amparándose en las condiciones sociales del espacio; consecuencia directa de las propias lógicas económicas de un estado que privilegia la economía sobre el bienestar ciudadano, el desierto del Norte Grande habría gestado por sí mismo las causas de tales ausencias. Así, Carabineros esgrime y difunde la tesis del

---

Luces en medio de la oscuridad. Calles iluminadas por ampolletas de baja intensidad. Dos mujeres caminando al borde de la carretera. Una haciendo dedo. (...) Cuando me fui de Iquique, Alto Hospicio todavía no existía. Eran cinco casas en medio del desierto, al lado de un par de basurales clandestinos. Ahora es una ciudad, pienso, una ciudad con calles iluminadas (2012: 31).

<sup>180</sup> Puede leerse la noticia sobre el suceso aquí:

[https://elpais.com/diario/1986/01/26/internacional/507078020\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/01/26/internacional/507078020_850215.html)

<sup>181</sup> La cursiva es mía.

abandono de hogar «en busca de mejores oportunidades, lejos de esas casas de adobe y de esa tierra» (128-129): «Tu prima y las demás niñas se fueron de la casa porque no aguantaban más miseria. Ustedes los saben, dijo, saben que están abandonados y que por eso se van. Ustedes también se irán. Yo lo entiendo. No las busquen más. Ellas están bien. No pierda el tiempo» (139). Resulta sintomático que una de las principales hipótesis que aparece conforme avanza la novela tenga que ver con una amplia red de explotación sexual, resultado de las mismas lógicas de lo mercantil que rigen ese espacio, al ser un enclave fronterizo que otorga las condiciones de posibilidad para el tráfico, del mismo modo que para la exportación portuaria:

Aquí hay un grupo de personas a las que el Estado, el Estado chileno y también el Estado peruano, tienen en el absoluto abandono. Cientos de niños y niñas, cientos de padres y madres que no reciben ayuda para combatir a estas corporaciones que trabajan por la prostitución en el país, en Chile y en el Perú (185).

En un determinado momento, el compañero de la redacción de Torres Leiva le informa de que deberán viajar a Alto Hospicio para cubrir el acto al que acudirán el alcalde, la primera dama y el presidente, por el premio obtenido por la orquesta juvenil del municipio. No obstante, algo interrumpirá el discurso de la primera dama sobre el «porvenir»: los gritos de aquellos familiares de las niñas desaparecidas, que «piden que salga el Presidente, piden que dé la cara, piden justicia, eso dicen, que necesitan justicia, que se pongan los pantalones» (162). Este reclamo tiene que ver con la ausencia del estado, responsable del sentido del desamparo que sienten estas familias. Así, cuando el gobernador visita a Mirna en el hospital donde vela por su nieta Andrea, la niña encontrada en la carretera por Torres Leiva, para ofrecerle su ayuda, esta:

Le da las gracias, pero le dice que prefiere seguir sola en esto. Podría agregar otros motivos: las idas a la municipalidad para que no le dieran nunca una audiencia con el alcalde, la burocracia en forma de oficinas que se multiplican sin que nadie se haga cargo de nada, los carabineros y las explicaciones inútiles, *el pasado irreconciliable*, la búsqueda de su esposo durante tantos años ya (109)<sup>182</sup>.

Cuando analizábamos el contexto sobre el que se configura *Camanchaca*, en el primer apartado de este capítulo, aludíamos a esa «política de los consensos» que trazó una continuidad política, económica y social desde el Chile de la dictadura hasta el de la democracia, lo que hacía necesaria la articulación de una memoria imposibilitada de obviar las ausencias que el Chile de Pinochet generó. Estos planteamientos, ya presentes en la primera novela del autor, conforman también el marco en que se inserta *Racimo*.

---

<sup>182</sup> La cursiva es mía.

Así, es 11 de septiembre de 2001, y Torres Leiva debe acudir por órdenes de la nueva redacción en que trabaja a fotografiar a la virgen de Pozo Almonte, porque esta llora sangre. Pese a percibir los ecos de otro tiempo presentes en ese día, Torres Leiva observa cómo en la redacción el editor descarta escribir algo más que una nota breve que aluda a los 28 años de una fecha ineludible para la historia chilena, la del golpe de Estado de 1973, alegando que «no podían detenerse en eso. Necesitaban buscar otras noticias» (27). Un locutor de radio sí menciona lo complicado de la fecha, pero en seguida pasa a comentar que, pese al frente que azotará al país, y que ya en otras ocasiones ha tragado cuerpos que nunca ha devuelto, «no se esperan precipitaciones para las fiestas patrias (...), así que van a poder celebrar tranquilos y sequitos» (28)<sup>183</sup>. En el desierto de Zúñiga las desapariciones de las niñas se entrecruzan, así, con otras del pasado, la del esposo de Mirna, todavía ausente, o la del militante socialista Freddy Taberna que, supuesto amante de la vidente que visita la mamá de Constanza, una de las jóvenes desaparecidas, fue asesinado por el régimen en 1973 arrojando su cadáver a un lugar desconocido<sup>184</sup>. Tanto Lloret como Zúñiga cartografían el Norte Grande chileno, epicentro de las principales lógicas económicas y políticas del país desde los tiempos de la dictadura hasta el presente, para exhibir sus implicaciones en la cotidianeidad de muchos de esos chilenos. Zúñiga incide en el papel del silencio o lo consensual como elemento principal de una retórica nacional erigida en torno al progreso. Articula una región que, alejada de los grandes centros modernizadores, materializa muchas de las problemáticas que atraviesan el Chile del presente. La miseria, el abandono estatal, las desigualdades sociales, la rendición a las lógicas de la producción, etcétera, adquieren plena potencialidad, de nuevo, en el territorio del desierto.

Torres Leiva, ese 11 de septiembre de 2001 que viaja a Pozo Almonte con García para fotografiar a la virgen que llora sangre ve, en el televisor de un local de ese pueblo que emerge «como un error, en medio del desierto, al costado de la carretera» (31), las secuencias que muestran el atentado contra las Torres Gemelas. Al salir del local camina hacia un hombre que extiende sus brazos en cruz, y es ahí, en ese momento, cuando lo distingue: «Y llora. Lloro la virgen y lloro el hombre tendido en el suelo. La cara

---

<sup>183</sup> Torres Leiva recuerda en un determinado momento el día en que viajó con su madre al norte, «cuando en Santiago se cumplían tres días de lluvias torrenciales y una niña había sido tragada por el río Mapocho, que se negaba a devolver el cuerpo» (19).

<sup>184</sup> Ariel Dorfman, en sus *Memorias del desierto* (2004), alude también a la desaparición del cuerpo del que fuese su amigo como consecuencia de la operación de limpieza, de desaparición de los asesinados, que emprendieron los militares para borrar las huellas de las masacres o ejecuciones realizadas. Señala cómo, hasta 1990, la búsqueda del cuerpo de Freddy Taberna no pudo emprenderse libremente.

manchada de sangre y el sollozo entremezclado con las palabras indescifrables. (...) La historia. El llanto de la virgen por esas personas, por el mundo, por todos» (37). Más tarde, en la redacción, se preguntará «quién va a ser el que cuenta la historia de los aviones y cómo eso afecta a Iquique» (41). Torres Leiva ha encontrado, además, en el camino de Pozo Almonte hacia la oficina a Andrea, la nieta de Mirna; mientras espera en el hospital el diagnóstico de los médicos piensa en las explicaciones que dará García tanto de su ausencia como de lo sucedido:

Lo imagina entrando a la oficina, nervioso, tratando de contar la historia y no consiguiendo armar bien el relato, porque las palabras se tropiezan y la virgen se confunde con la niña, en mitad de la carretera, la sangre, las lágrimas, los aviones, el regreso a Iquique lo más rápido posible, el hospital (41).

El desierto emerge, de nuevo, como espacio estratificado, compuesto de numerosas capas cuya superposición descarta la posibilidad de armar un relato coherente. Como en *Racimo*, en *Camanchaca* todos los niveles de significado confluyen en el espacio del desierto:

Dejamos atrás Santiago. La lista. El viaje por el desierto. El hombre caminando entre los cerros, quizá perdido. El hombre que escucha los murmullos y toma té. Alto Hospicio. Iquique. El ruso. Las desaparecidas. Mi prima. Mi tío. Mi mamá. Los dientes ensangrentados. El viaje a Tacna. Los murmullos. Mi tata. Los pantalones apretados. La neblina. El Morro. La uruguaya. Mi mamá. Los murmullos. Cierro los ojos, pero los sigo escuchando (2012: 104).

Afirma Locane que «mientras que los significados globales se filtran y se imponen en las localidades periféricas, estas últimas carecen de herramientas para atribuirles visibilidad a sus relatos, imaginarios y representaciones del mundo» (2016: 51). Zúñiga compone en esta novela un tiempo histórico que desdice de los relatos dominantes de la modernidad para otorgar a esos espacios periféricos la posibilidad de armar el suyo propio; es así como, al decir de Fermín A. Rodríguez, *Racimo* reagrupa los escombros de la historia chilena produciendo agrupamientos de sentido, constelaciones de relatos anónimos de violencia y represión (2016: 45). Continúa el crítico:

Así, se intuye que la desaparición de mujeres guarda alguna relación, aunque nunca se nos dice cuál, con los 29 obreros que en 1986 murieron en la explosión de una fábrica de bombas racimo para exportar a Irak (sin contar los obreros de los salitrales masacrados en la huelga de 1907); con la caída de las Torres Gemelas; con una hija que perdió Torres Leiva; con una virgen que llora sangre; con las tomas en los años 80 de los terrenos donde crecieron las niñas; con casillas de madera rodeadas de basurales; con la amenaza permanente de accidentes y catástrofes naturales -maremotos, terremotos, incendios-; con los desaparecidos de la dictadura; con el hecho de que Iquique cuente a Pinochet entre sus ciudadanos ilustre (Ibídem).



Torres Leiva, al comienzo de la novela, antes siquiera de llegar a Iquique para desempeñar este trabajo, presencia a una niña haciendo autostop; la recoge y la lleva, y en un determinado momento esta abandona el coche para adentrarse en mitad del desierto ante la incrédula mirada de Torres Leiva. Ese «cuerpo a un costado de la carretera» (15) se descubrirá, más tarde, vacío de presencia alguna, envuelto en una atmósfera que lo torna espectro: «Una silueta que camina en el desierto, ya lejos de la carretera» (22). En *Camanchaca*, en el trayecto por el desierto que el joven hace con su padre, se reitera esta imagen de cuerpos que parecen emerger para desaparecer fugazmente: «No hay personas. En el desierto no hay personas (...). Todo está oscuro. Muy oscuro. Un golpe. Una trizadura. Mi papá no alcanza a frenar. El bulto en mitad de la carretera. No hay nadie. No hay más personas. En el parabrisas hay una trizadura» (2012: 119). Del mismo modo, en Chacabuco, otro de los pueblos del desierto que atraviesan en ese viaje, «no hay luces, no hay nada ni nadie. El hombre en la entrada y las casas que se confunden con el desierto» (2012: 29). Las visiones, los flashes de esos cuerpos evanescentes, de esas presencias fantasmales articulan la espacialidad que recorren tanto Torres Leiva como el joven de *Camanchaca* en ese viaje por el desierto. Waldman (2016) ve en el desierto de Zúñiga una metáfora de la violencia de la historia chilena, ya que recupera los relatos excluidos de estas regiones del imaginario nacional. La crítica incide sobre la relevancia que ello posee en un país en que, como Chile, el Estado se consolidó desde el centro hacia la periferia, no habiéndose pensado nunca desde sus zonas limítrofes, norteañas y desérticas (Ibíd.: 57)<sup>185</sup>. Los territorios que configuran tanto Lloret como Zúñiga

---

<sup>185</sup> La autora utiliza esta reflexión tanto para Chile como para México. En este sentido, nos parece reseñable la labor que hace Yuri Herrera en su última obra, cercana a la crónica, *El incendio de la mina El Bordo* (2018). En el pequeño fragmento que la precede afirma que «este libro, como esas otras versiones [en alusión a los relatos orales de los mineros y sus familias] es una reticencia frente a la verdad jurídica», y más adelante, incide sobre el silencio: «El silencio no es la ausencia de historia, es una historia oculta bajo una forma que es necesario descifrar» (10). A lo largo de esta obra Yuri Herrera cuestiona la versión oficial de los hechos, mostrando los intereses que la generaron, radicados en la perpetuación de la lógica productiva radicada en tal región.

Algo muy similar hace la argentina María Sonia Cristoff (Trelew, Patagonia, 1965) en *Falsa calma. Un recorrido por los pueblos fantasmas de la Patagonia* (2005). En él recoge los testimonios de habitantes de pueblos que, antiguos focos de productividad nacional, ahora se han convertido en pueblos fantasmas. Así, por ejemplo, se refiere a Cañadón Seco, enclave subyugado a la explotación petrolera, que llegó a su punto álgido en los años 70, cuando YPF descubrió sus yacimientos. Uno de los ciudadanos da cuenta de cómo «este pueblo empezó a pudrirse de unos veinte años para acá» (61), otro recuerda los días gloriosos del kiosco «que su padre fundó en el año 53, que llegó a tener entre doscientos y trescientos clientes diarios, casi todos trabajadores de YPF, y que ahora, en sus días más felices apenas llega a los diez» (31). La mayoría de los testimonios coinciden en señalar el abandono estatal en que se encuentran: se refiere cómo por ejemplo el SUPE, Sindicato Unido Petrolero del Estado pasa a ser tras las privatizaciones SUPEH, Sindicato Unido del Petróleo e Hidrocarburo, fórmula que saca de la ecuación al Estado; junto al edificio donde se alojaban los técnicos «cuando Cañadón Seco era un pueblo próspero» (72) había un parque de diversiones que ya no funciona; las empresas multinacionales que se han asentado en la zona tras la

aportan ángulos alternativos a una interpretación de lo nacional radicada fundamentalmente en zonas de alta concentración y participación en las dinámicas de la globalización neoliberal, de las que resulta la «versión empresarial postmoderna» de la identidad chilena implementa desde los 90 (Larraín, 2001). El desierto constituye la contracara de un sector social que sobrevive a oscuras, invisibilizado. Como señala Biglieri (2017), el vacío que caracteriza al desierto fue puesto al servicio de un determinado proyecto nacional; eso es precisamente lo que exhiben estas ficciones, que cuestionan los valores asignados a este territorio, mostrando el papel real que adquieren en el marco de las redes internacionales de producción, a las que sirven económica y simbólicamente:

No es casual que el desierto aparezca en la actualidad como paisaje literario relevante en un momento en que América Latina re-escribe su historia, replantea sus orígenes y busca un proyecto de futuro (...). Recuperar literariamente al desierto implica ubicarse a contracorriente de un imaginario cultural centrado en los conceptos de Estado-nación, territorio e identidad nacional, conceptos minados por la globalización económica y cultural (Waldman, 2016: 56).

Si hemos incluido estas ficciones del desierto en este capítulo es precisamente porque creemos que aportan un ángulo interesante a la constelación de sentido que hemos querido configurar en torno a reescrituras del paisaje nacional; estas se desplazan hacia los márgenes simbólicos de la nación para exhibir cómo estos fueron parte del proyecto de fundación. El desierto es colmado así de determinados valores que articulan un discurso hegemónico que legitima la centralidad de los grandes centros modernizadores; Lloret, como Zúñiga, Mairal o Herrera en *Señales que precederán al fin del mundo*, entre muchos otros, evidencian la contracara discursiva de este territorio, que en el presente se torna metáfora privilegiada de los efectos de la globalización neoliberal adoptada con ahínco en las últimas décadas. Así, el polvo es, en *Racimo*, una imagen recurrente que no sólo refiere a lo meramente geográfico sino a la función que este adquiere como una cortina de humo: «El polvo, una vez más, el polvo empieza a subir hasta que lo cubre todo» (162).

Una misma y rotunda sentencia ocupa por sí sola la totalidad de una página –de un capítulo en el caso de *Racimo*– en ambas novelas: «Todo eso es mentira, dijo mi mamá» (2012: 52), «todo eso es mentira, dijo ella» (2015: 207). Pronunciada por la mamá

---

reestructuación de YPF –«fundamentalmente las norteamericanas» (165)– han establecido un sentido fragmentario del trabajo, o lo comunitario ha desaparecido irreversiblemente: «Ahora no queda nada: ni del Aeroclub ni de nada. Nada que se pueda hacer en conjunto. Salvo ir a misa» (61).

del protagonista en el primer caso y por Camila, una de las niñas desaparecidas que reaparece años después en el caso de *Racimo*, las dos emergen para revocar la versión de un relato: de la muerte del tío Neno en el primer caso, de la culpabilidad de Miguel Ángel Paz Solís, el designado asesino y secuestrador de las niñas, en el segundo. El silencio tiene que ver con la imposibilidad de saber, pero, sobre todo, con la imposibilidad de entender: cuando Torres Leiva recoge la primera vez a la niña de la carretera, esta le pregunta, mientras estudia los verbos en inglés, «cuál es el pasado simple de olvidar, y también el pasado simple de entender» (2015: 17). Esos huecos sin completar, esas fisuras que recorren tanto el desierto chileno como el propio discurso responden a la incapacidad de comprender aquello que las versiones oficiales han arrancado del relato nacional para esgrimir una verdad que se agrieta si se pone el foco en estos cuerpos que transitan el Norte Grande y que sólo aparecen fugazmente para quedar soterrados después bajo la arena del desierto.

Aníbal Biglieri (2017) afirma que lo propio del desierto es que no posee centro; no parece casual que muchas de las ficciones del presente recurran entonces a este espacio para conformar descentramientos de lo nacional. Esto es, la tematización del modo y condiciones de participación de enclaves regionales en la globalización neoliberal, que muestran otras caras de esta, desplaza el epicentro de la representación desde zonas de alta concentración capitalista hacia aquellas tradicionalmente invisibilizadas en los relatos de lo nacional. Desde estos territorios, estos autores dan cuenta de una experiencia histórica alternativa, compuesta por distintas capas de sentido que impiden armar un relato coherente y lineal, que trata de dar cuenta de la experiencia real de una Latinoamérica atravesada por lógicas diversas, opuesta a la América Latina exclusivamente global que conformaron muchas de las ficciones de los 90. Antes que el fin de la historia, lo que materializan las ficciones que venimos analizando en este capítulo son los modos de posibilidad del futuro en un presente sacudido. El maremoto que viene ya anunciándose desde *Camanchaca* se viene encima del Norte Grande poniendo fin a *Racimo* en el momento en que Torres Leiva fotografía a Camila, joven cuyo testimonio revocará la versión oficial sobre las desapariciones de las niñas. Sin embargo, cuando «ve cómo el polvo empieza a cubrir la ciudad» (241), «él la ve alejarse, entre el polvo, que está suspendido, cubriendo todo el lugar. Siente el sabor de la tierra en su boca. Lo siente. La ciudad parece esconderse de esa polvareda, como si quisiera desaparecer» (241-242). Alusión al terremoto de 2010, este sacudir de la tierra se lleva consigo el relato alternativo. Esta escena evidencia lo que queremos reseñar: los

territorios de las ficciones de este capítulo muestran el paso de catástrofes de distinta naturaleza que, de un modo u otro, han impreso su huella, observable en las ruinas, los restos, la violencia, la tensión o la opresión de una atmósfera en que sobreviven unos personajes en estado de crisis. Todo ello parecería apelar a la necesidad de enfrentar el tiempo presente, esto es, a la urgencia por descartar el transcurrir de un tiempo que el modelo capitalista o neoliberal se obstina en mostrar inagotable. García, el compañero de Torres Leiva, iquiqueño, le reprocha a este que «tú no sabes lo que es haber nacido acá (...), mira ese cerro, siempre estaba ese cerro ahí, grande, como tapando la vista del porvenir. Una cosa horrorosa» (225), motivo por el cual «crecimos sabiendo que ese cerro se nos iba a venir encima (...) o que se iba a salir el mar. Ustedes no tienen idea cómo es crecer sabiendo eso» (226). La pregunta que estas ficciones elaboran tendría que ver con cómo reconstruir el presente cuando, efectivamente, ya sucedió el cataclismo que venía anunciándose, con cómo construir una idea de futuro cuando se tiene la sensación constante de la devastación inminente.

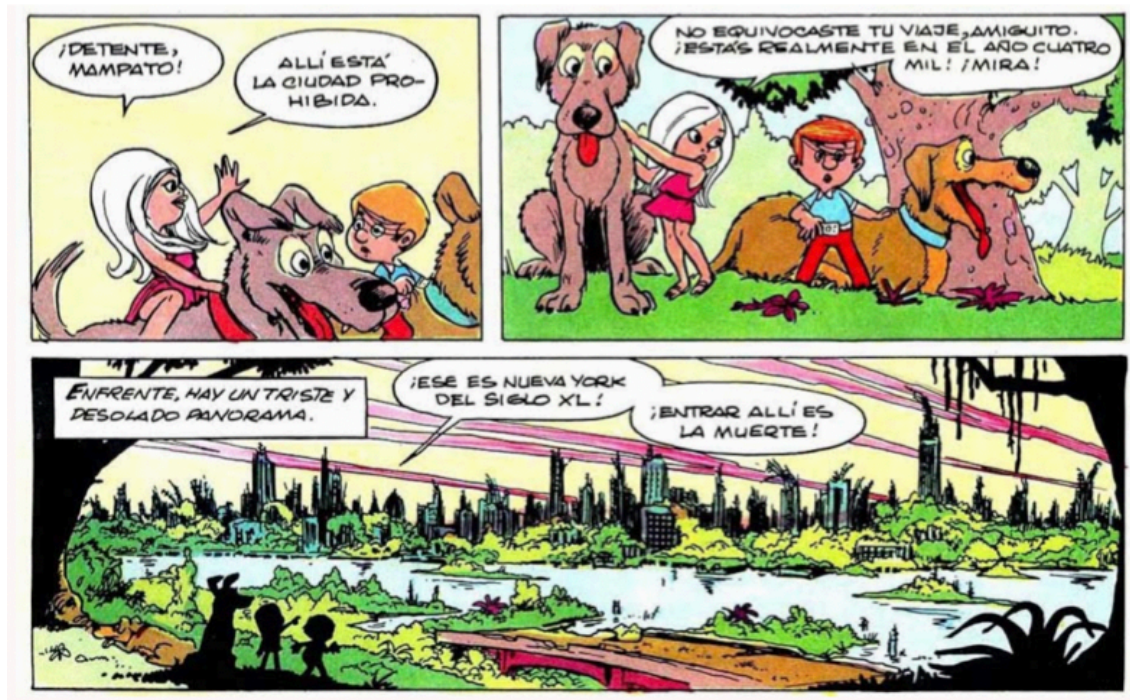
### 3.4. «La era de los sueños interrumpidos»: la propuesta escritural de Juan Cárdenas

Soy un grávido río, y a la luz meridiana  
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;  
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje  
se oye la voz solemne de la selva lejana.

José Eustasio Rivera, *Tierra de promisión*

A los que vivimos en Bogotá no nos impresiona mucho  
el paisajismo distópico de Blade Runner

Juan Cárdenas



La viñeta que reproducimos, perteneciente al clásico cómic chileno *Mampato*, es el disparador de un reciente artículo del también chileno Carlos Labbé (Santiago de Chile, 1977), en el que el escritor se pregunta por qué, al intentar escribir sobre el presente, su mente evocó esta escena del cómic. Bajo el título «Mampato y Rena: siglo 40», la serie en que se incluyen estas viñetas relata las aventuras de Mampato, niño que posee un cinturón que le permite viajar en el espacio-tiempo, en el siglo 40, al que decide dirigirse tras escuchar en clase las positivas divagaciones de su profesora sobre un futuro colmado de ventajas y maravillas. Sin embargo, el muchacho aterriza en una selva que le hace

dudar sobre su destino: «¡Qué extraño! ¡Esto no es una súper-ciudad, sino un bosque salvaje! ¡Pero claro! ¡Este debe ser un parque para que paseen los hombres del futuro! (...) Tal vez me equivoqué al graduar el cinto y vine a parar a la prehistoria»<sup>186</sup>. Tras algunos desencuentros, el niño conoce a Rena, una mutante telépata que ha logrado sobrevivir tras lo que ella misma le relata como la «Gran Catástrofe», mostrándole sus efectos sobre la ciudad de Nueva York, que ante los ojos de los niños emerge derruida. Mampato acompañará a Rena en un viaje al país que a la niña se le aparece en sueños y que, habitado por seres como ella, parece ofrecer una alternativa ante la desolación de unas urbes ahora inhabitables. Cuando, tras numerosas vicisitudes, consiguen llegar hacia ese país cuya dirección es el sur, Mampato pregunta dónde se encuentra, a lo que sus salvadores telépatas responden:

- ¡Vaya muchacho! ¿No reconoces tu propio país?
- ¿Chile?
- Sí, Chile. La parte austral de América recibió muy poca radiación luego de la «Gran Catástrofe». Hubo muchos sobrevivientes. ¡Y estos mutaron en una buena dirección! Estamos formando una nueva civilización.

Las consideraciones del chileno sobre estas viñetas discurren en torno al lenguaje desde el que estos sobrevivientes erigirán ese pueblo: el del silencio. Telépatas, como Rena, estos chilenos mutantes renuncian, en ese futuro posible, a la lengua, en lo que Labbé ve como «la solución al problema de las relaciones humanas», radicado en el abandono de una lengua que supone «resolver primero la deuda histórica de nuestra lengua española o inglesa en un lugar colonizado como lo es una república -es decir, en esta fantasía europeo-gringa montada sobre un territorio indígena arrasado-» (2018: online).

Las reflexiones iniciales de Labbé, que giran en torno a las ruinas de lo comunitario en el presente, justificarían, sin duda, la rememoración que lo devuelve a esa escena del cómic chileno de los setenta del pasado siglo. Si en la introducción a este capítulo reflexionábamos en torno a la ruina, tornada en el presente elemento privilegiado del paisaje que dibujan las novelas, hemos escogido este marco para introducir algunas de las propuestas del colombiano Juan Cárdenas porque, aunque se insertan en la misma línea que venimos describiendo, aportan ciertos ángulos particulares que permiten presentar su escritura como «bisagra» entre este capítulo que concluye y el siguiente. La

---

<sup>186</sup> Pueden encontrarse las viñetas aquí: <http://loscomicsdemachete.blogspot.com.es/2014/12/mampato-en-el-siglo-40.html>

escena de un personaje que ante un paisaje natural da cuenta de un acabamiento, así como el modo en que esa selva avanza hacia la ciudad para forzar una convivencia entre ambos sistemas, conforman un dibujo preciso de la narrativa del colombiano. Ahora bien, aquello que nos parece más sugerente del cómic es la reflexión que introduce acerca de la regresión de la lengua como modo de representación, pues en Cárdenas el territorio adquiere una relevancia central en cuanto motor de la revisión de los modos de representación que este ha adquirido a lo largo del tiempo en el marco de los distintos sistemas de pensamiento. Esta vuelta a un lenguaje desprovisto de marca de dominación alguna traza, de algún modo, la trayectoria de la narrativa de Cárdenas, que como ya adelantamos con *El diablo de las provincias*, descrea de cualquier posibilidad o deseabilidad del retorno en términos de regreso a alguna originalidad perdida. El mundo ha mutado, observa Mampato y, como introduce el personaje de Rena, no puede decirse ya de la misma forma; los encuadres de la Nueva York del siglo 40 han quedado inservibles para dar cuenta de unos tiempos que ahora son otros. Intentar proyectar un futuro desde las ruinas rearticulando el lenguaje para poder dar cuenta de la mutación del paisaje: ahí es donde sin duda la viñeta de *Mampato* se asemeja a una fotografía de la narrativa del autor colombiano.

*Zumbido* (2010), *Los estratos* (2013) y *Ornamento* (2015) han sido señaladas como integrantes de un mismo proyecto literario que concluiría, al menos en parte, con la publicación de esta última, pero cuyas líneas alcanzan también a *El diablo de las provincias* (2017). El protagonista de *Zumbido* recibe la noticia de la muerte de su hermana en un hospital en el que se encontrará con una extraña mujer que, tras acercarse a consolarlo, será su compañera del viaje que emprenden por la ciudad sin destino fijo. El protagonista de *Los estratos*, caracterizado por una apatía producto tanto de la debacle de su vida conyugal como laboral, se encuentra asediado por el recuerdo del último día que compartió con su nana, por lo que decide emprender su búsqueda. Esta se convertirá en un viaje personal que lo llevará desde una ciudad plagada de ruinas y basura hasta las profundidades de la selva, de la que emanan cuestiones históricas todavía no resueltas.

Al margen de la ciudad de *Ornamento* se erige el laboratorio en que trabaja el protagonista en el ensayo de una droga creada exclusivamente para mujeres, capaz de proporcionarles un éxtasis cercano al orgasmo. Una de las voluntarias del experimento, con la que el protagonista mantendrá una relación, se refugiará en un sector de la ciudad ahora abandonado y que contrasta con el resto de la ciudad moderna, dando cuenta de la particular arquitectura de una ciudad heterogénea marcada por los embates económicos

dominantes en cada momento. Aquello que subyace en todas las novelas es la cartografía de un tiempo que pareciera haber sobrevivido a algún tipo de catástrofe, de la que dan cuenta las ruinas y degradación que enmarcan una ciudad cuya ausencia de nombre no impide emplazarla en el país natal del autor. Junto a lo urbano, como ya apuntamos al hilo del análisis de *El diablo de las provincias*, la naturaleza ocupa también un lugar relevante en las ficciones de Cárdenas. En torno a la representación de cada uno de estos espacios el autor despliega una serie de reflexiones que tienen que ver con el modo en que el territorio se ve sometido a las vicisitudes político-económicas del país, así como al modo en que las distintas tradiciones literarias dan cuenta de él.

Con los noventa se inaugura en Colombia un período de reestructuración política y económica que, bajo el membrete del neoliberalismo y el auspicio del presidente César Gaviria, supondría la internacionalización de la economía, orientada a la entrada y participación en el mercado mundial, que conllevaba el aminoramiento de la intervención del Estado en su regulación. Gaviria emprendería durante su administración (1990-1994) la aplicación del «Programa de modernización de la economía colombiana», que fijado en febrero de 1990, señalaba la «apertura económica» y la «modernización» como los ejes fundamentales de la nueva política colombiana (Estrada, 2006), que presentó con el famoso «bienvenidos al futuro». Las reformas aplicadas en el encauzamiento de los procesos del denominado «aperturismo» dejaron, no obstante, unos balances negativos visibles sobre todo a nivel social, consecuencia de un diseño ajeno a los antecedentes y a la realidad concreta del país. Orejuela Escobar señala una doble dimensión de esta apertura, que, si a nivel político, encauzada por la Constitución de 1991, aportaría «condiciones favorables para un proceso de democratización e integración de la sociedad» (2000: 103), en su vertiente económica habría supuesto «procesos sociales excluyentes debido, entre otras cosas, a la privatización de empresas estatales, la quiebra de empresas privadas que no pueden resistir la competencia, el desempleo y a la reducción del gasto público de carácter social» (Ibídem: 104)<sup>187</sup>. Mejía Quintana (2002) señala el modo en que la Constitución de 1991 privilegió el proceso del orden neoliberal

---

<sup>187</sup> Ricardo A. Castaño (2002) alude también, entre sus causas, a las referidas a un control arancelario cuya poca regulación resultaría en una fuerte competencia de los productos del extranjero con los nacionales en detrimento de estos, a una recaudación tributaria orientada a una inversión social no ejecutada, a una apertura portuaria no bien regulada, a una de tipo cambiario cuya ejecución resultó en una desestabilización de la economía, al enfrentamiento del comercio exterior desde unos términos no asumibles por un país no dotado de un nivel tecnológico equiparable a otras potencias mundiales, o a unos planes de vivienda y reformas laborales que encarecieron aquellas y dotaron a los trabajadores de una inestabilidad respaldada por unas peores condiciones.



encubriendo bajo nociones como las de «Estado Social de Derecho» y «Democracia Participativa» la legitimación de esquemas históricos de dominación hegemónica en favor de las élites del país. Si Ernesto Samper enfrentó la presidencia (1994-1998), financiada en su campaña electoral por el narcotráfico, con la intención de «demostrar que sí se puede hacer política económica con criterios sociales y política social con criterios económicos» (en Estrada, 2006: 157), lo cierto es que instaló una línea de continuidad con el modelo neoliberal, que en torno a 1997 comenzaría a mostrar los primeros signos de una crisis que estallaría definitivamente durante el gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002). Antes que un repliegue de aquel, esta crisis serviría al reforzamiento de la necesidad de una «segunda ola de reformas», ahora conducidas por los acuerdos firmados con el FMI en 1999 y 2002. Varios autores coinciden en señalar la tendencia autoritaria y militarista del régimen político como exclusiva del andar que asume en Colombia el modelo neoliberal. Es durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2006) cuando todo ello se vería acentuado. Caycedo Turriago (2006) describe cómo Pastrana comienza ya a asignar a la guerrilla un sentido terrorista en el que ahondaría Uribe, erigiéndolo en principal enemigo del país y justificando una política de «seguridad democrática». Esta atentaría contra toda manifestación insurgente, entre las que se cuentan las manifestaciones sociales y políticas contrarias a los efectos de las políticas neoliberales, legitimada por la difusión de un discurso estatal que se dice garante de la paz y la democracia. La identificación de subversión y terrorismo instala en el seno del marco social y político, como afirma Estrada (2006), una lógica de la paranoia que incide en el agrietamiento de la integración y cohesión sociales, y que no es sino uno de los pilares en que como afirmara Agamben (2016), se sostiene el llamado «Estado de seguridad», hacia el que según él estaría virando la democracia occidental.

Cárdenas Támara (2013) recopila algunas de las más significativas afirmaciones públicas de Uribe, con el fin de analizar las acciones retóricas subyacentes a su programa ideológico: así, en un momento este afirma que «la seguridad estimula la inversión y (...) permite avanzar en la superación de la pobreza y en la construcción de equidad» (Uribe, en Cárdenas Támara, 2013: 93), o que «la seguridad es presupuesto esencial de la inversión. Ambas, seguridad e inversión, causan la prosperidad que con responsabilidad social es equivalente a superación de pobreza y construcción de equidad» (Ibídem: 97). Nos interesa mostrar el modo en que el discurso ayuda a legitimar unas acciones que, como las de la orientación de gran parte del gasto público a lo militar, resultaron en «el desmonte del Estado social de derecho y en la privatización de los bienes colectivos de

los colombianos» (Ibídem: 104). Al margen de las particularidades que adopta en cada una de sus etapas, el andar neoliberal en Colombia afianza aspectos estructurales que, como el clientelismo, la desigualdad social, la concentración de la riqueza o la inequidad se extienden hasta al presente, mostrando la debilidad institucional del país que incluso, para Fergusson, torna la abundancia de recursos en una maldición más que en una bendición (2018: 58).

Arturo Escobar afirma que si en el país no ha habido un momento de «expansión de la lucha social» o de unificación de tales luchas, sí se han dado algunos «momentos de ilusión», como el propiciado por Jorge Eliécer Gaitán en los 40 o por el M-19 en los 70; frente a esto, lo que se habría llevado a cabo desde la Asamblea Constituyente y la Constitución de 1991, «y especialmente con Uribe desde 2002, es una verdadera contrarreforma» (2009: 248). Más allá del sentido reaccionario, este diagnóstico adquiere potencialidad significativa si lo analizamos a la luz de los valores que Franco Berardi (2014) asignaba a la Contrarreforma, como ya señalamos en el primer capítulo. Dicho momento es, para Berardi, aquel en que se produce la colonización de los sentidos por parte de la Iglesia católica, esto es, es el tiempo en que la actitud reaccionaria de la iglesia se impone, entre otras cosas, por vías de las obras de arte o la arquitectura, que se vuelven agentes de ese paso de la evangelización al fanatismo que el filósofo italiano establecía en tal momento. Si remitimos a esto es porque Cárdenas, en su narrativa, remite a los modos en que la representación sirve, en distintos momentos, a ideologías concretas, otorgando a los espacios valores concretos que se perpetúan hasta la actualidad. Es en este sentido en el que la Contrarreforma conectaría con las acciones emprendidas por el modelo neoliberal de Uribe, en tanto el proyecto ideológico que las sostiene subyuga el espacio público, literario y cultural. Las ciudades que Juan Cárdenas articula en su narrativa conectan con esa deriva de la democracia empujada por lógicas económicas muy concretas, sostenidas por un aparato retórico cuya determinación sobre los sentidos o las sensibilidades adquiere con el mandato de Uribe su punto álgido. Además, Cárdenas visibiliza todo ello a la luz del análisis de la representación que del territorio se ha hecho a lo largo del tiempo, exhibiendo cómo el presente se conecta con otros momentos históricos mediante un modelo en capas o estratos, fundamental en toda su narrativa como herramienta de composición de ese tiempo estriado al que nos hemos referido en múltiples ocasiones.

El presidente López Michelsen, a mediados de los 70, tituló su plan de gobierno «Para cerrar la brecha», en alusión a la fuerte distancia que segmentaba a la sociedad,

compuesta por élites político-económicas, cuyos intereses prevalecen todavía amparados por un sistema democrático que impide la representación política de los intereses del resto (García Estévez, 2018). Las urbes que cartografía Juan Cárdenas en su narrativa se encuentran «guetoizadas», esto es, compuestas por fragmentos sociales dispersos sin lazos entre sí (Reati, 2006), «islas» por lo que poseen de espacios diferenciados con leyes y lógicas propias subrayadas por la demarcación que exhiben frente a un exterior otro (Locane, 2016). Así, el residencial en que vive el protagonista de *Los estratos* se encuentra vallado, y vigilado mediante unos dispositivos eléctricos que otorgan seguridad y diferenciación frente a un «más allá» del que se distancia. Del mismo modo, desde la ventana del laboratorio en que trabaja, el científico de *Ornamento* observa «el bosque de pinos, y, más allá, las rejas electrificadas que nos protegen de la ciudad» (O: 19)<sup>188</sup>; es esta construcción de un entorno demarcado el que le permite afirmar: «Me siento cómodo y protegido. Todo a nuestro alrededor parece formar una especie de gran envoltorio amigable» (O: 34). La ciudad encarna ahora lo hostil, en una inversión de esa dualidad antagónica que la enfrentara a una barbarie que parece ahora pasearse por entre sus calles. Traspasar los límites de la isla supone, como analiza Locane (2016) en varias novelas, una transgresión, una exposición a un peligro sustentado en el desconocimiento de un otro cuya identidad se reduce a mera mitología negativa y amenazante:

Una hora después el taxi sube por una cuesta muy empinada, hacia uno de esos barrios que queda encaramado en la ladera de los cerros orientales, un solo apretuje de casas viejas y ruinas habitadas por eso que mi padre llamaba la guacherna y que yo solía imaginarme como un espanto o una criatura fabulosa. Con los años la palabra guacherna solo me sugiere una bola informe de chatarra cultural (O: 123).

En este contexto, el Estado sólo parece emerger para convertir la ciudad en «panóptica» (Reati, 2006):

Alguien dijo que la arquitectura local tenía un estilo decididamente carcelario o al menos cuartelario: abundancia de rejas, cercados, cadenas, perros, puestos de vigilancia y esos obstáculos que se ponen en algunas calles para que los carros avancen más despacio...Policías acostados, les dicen acá (Z: 33).

Esta configuración espacial tiene como objetivo principal vigilar y suprimir toda voz rebelde; en la demarcación de estos espacios se exhibe esa inseguridad que bajo el amparo de la sospecha profundiza la brecha existente entre sectores sociales y determina la

---

<sup>188</sup> Con el fin de facilitar la lectura de este apartado, referiremos a las novelas, en las citas, con las iniciales de estas, utilizando, así, «Z» para *Zumbido*, «LE» para *Los estratos*, «O» para *Ornamento* y «EDP» para *El diablo de las provincias*.

articulación del Estado como garante de una protección productiva para el logro de sus fines: la política de la «seguridad democrática» trasplantada a los avatares de la urbanización. Estos espacios reflejan, así, las políticas de un gobierno neoliberal que hermana progreso y seguridad con el fin de desplegar una militarización del espacio público; estos adquieren un sentido anticipatorio en cuanto describen esa deriva de la democracia occidental hacia el Estado de seguridad que señalaba Agamben.

La arquitectura de la ciudad se vuelve así expresión de su desintegración como sitio de la comunidad, de lo que el propio Cárdenas refiere como la «condición fantasmal de las identidades colectivas, de los lugares que consideramos públicos» (2013: 11). Ello alcanza su máxima ejemplificación, quizá, en la feria de la congregación que, en la ciudad de *Zumbido*, reúne a la comunidad de creyentes de la Santa Panchita en un espacio en que el ocio y el culto se mezclan. Extendida en el más allá de la ciudad, su periferia supone la diferenciación de esta como una ciudad aparte, independiente, construida con lo que parecieran ser los restos de aquella: «Una ciudad que realmente parecía toda hecha de cartón, de zinc. Una ciudad construida con materiales de desecho» (Z: 76). Heffes (2013) señala cómo el traslado de la basura a las afueras de las ciudades responde a una gestión que niega su existencia, relegándola a un espacio que, como la periferia, permite invisibilizarla, lógica que encuentra un claro espejeo en el plano de lo social. Esta compartimentación estanca sería resultado, según Reati, de la polarización de la fuerza laboral en que deriva la implantación de las políticas neoliberales; así, la concentración social encontraría reflejo en una espacialidad que da cuenta del lugar que se ocupa en una escala de valores cuya fuerza motriz no sería otra que el mercado: «El mundo aquí está dividido entre los defensores del hotel y los guerreros del tamal» (LE: 144). Desde un título que se despliega no sólo a nivel temático sino también en un sentido formal que analizaremos más adelante, los «estratos» suponen la concentración de una serie de sentidos que explicitan las dinámicas a que se enfrenta no sólo la Bogotá de entresiglos que se adivina en la narrativa de Cárdenas sino todo un país a cuya posibilidad de extrapolación apunta la ausencia de nominalidad o referencia concreta. El gobierno colombiano refiere a los «estratos» en estos términos:

La estratificación socioeconómica es una clasificación en estratos de los inmuebles residenciales que deben recibir servicios públicos. Se realiza principalmente para cobrar de manera diferencial por estratos los servicios públicos domiciliarios permitiendo asignar subsidios y cobrar contribuciones en esta área. De esta manera, quienes tienen

más capacidad económica pagan más por los servicios públicos y contribuyen para que los estratos bajos puedan pagar sus facturas<sup>189</sup>.

Ensayado durante la década de los 80 e implementado definitivamente a partir de mediados de los 90 en las grandes ciudades, esta fórmula supera lo económico para imprimirse de forma determinante en el ámbito de las representaciones sociales, pues «el problema es que al enfocar los subsidios sobre las residencias, y no sobre los ingresos, el sistema de estratos le ha dado a la diferencia social una clara dimensión espacial» (Mallarino, en Wallace, 2014). La socióloga colombiana ha comprobado a través de diversas investigaciones cómo el estrato se ha tornado rasgo social distintivo y determinante no sólo en la percepción que se tiene del otro sino en la que se posee sobre uno mismo, circunscribiendo la vivencia de la ciudad a aquellas zonas demarcadas por el imaginario social como correlativas al estrato al que se pertenece: «La estratificación socioeconómica se ha agregado a nociones heredadas sobre las jerarquías sociales como clases o sectores sociales y ha logrado que los bogotanos piensen las diferencias sociales en forma alineada con la lógica que tiene la política» (Mallarino, 2008:144). Esta estratificación, eje estructurador explícito de *Los estratos*, subyace en la configuración socioespacial e ideológica de cada una de las ciudades que articula Cárdenas en su narrativa, haciendo confluír esa intersección a que refiere Mallarino y escenificando una de las aristas de ese complejo proceso de aperturismo económico implementado en los 90, cuyas derivas son las que esboza el autor.

*La cuadra* (2017), primera novela del colombiano Gilmer Mesa (Medellín, 1978), que pone el foco sobre la guerra que el Estado libró con el cartel de Medellín durante las dos últimas décadas del siglo pasado, tematiza elocuentemente esta sectorización. La novela gira en torno a una cuadra del violento barrio de Aranjuez, microcosmos recluso a los confines de sus límites, cuya cerrazón deriva de las propias condiciones socioeconómicas y culturales:

En una niñez pobre, el lugar donde se nace es de vital importancia, es donde uno fundamenta su existencia, ahí se condensa todo lo que hay de importante en la vida (...). Por eso, para uno que nunca conoció más allá de las fronteras del barrio, que no tuvo viajes ni otros paisajes para comparar, que no percibió el universo como algo abierto e infinito, que no participó de la naturaleza como vórtice espiritual, sino que tuvo en todos los ámbitos la cerrazón propia del enclavado en un barrio popular, del encerrado por las fronteras invisibles de una ciudad, la cuadra se le transforma en un mundo (16).

---

<sup>189</sup>Extraído de la página oficial del gobierno colombiano: <http://www.dane.gov.co/index.php/servicios-al-ciudadano/servicios-de-informacion/estratificacion-socioeconomica>

El «soy de aquí» de uno de los epígrafes que abre la novela señala el modo en que, para aquel que nace inmerso en la pobreza, el único fundamento de existencia es el lugar de origen, que imposibilita, dada esa inmovilidad entre estratos y clases que caracteriza a la sociedad colombiana, el franqueo de las fronteras de esa cuadra. Encallado en un espacio que dispone las derivas de sus habitantes, el protagonista de la novela se asume malo «porque era lo único que se podía ser en una ciudad infame y en una época infernal en donde el lobo siempre se comía a Caperucita» (191), señalando hacia un determinismo que impone la lógica de la violencia. Cabe reseñar también cómo Mesa alude al germen, durante estas décadas de los ochenta y los noventa, de muchas de las lógicas y procesos que enfrenta en el presente la sociedad colombiana: «en esta ciudad alcahueta, el delito ha sido siempre patrocinado más por las gentes que se dicen de bien que por los mismos delincuentes (...) pero bajo la superficie se mueven los verdaderos favorecedores de todas las fechorías» (121). Esta reflexión alude al clientelismo, elemento consustancial de la política colombiana hasta el presente. El narrador apunta hacia «la verdadera cara de la sociedad que inculpa y sataniza al criminal pero tolera, disculpa e incluso ampara la infracción» (122), describiendo una debilidad estatal que Fergusson describe en términos de «simbiosis»: en la argumentación de que el estado es débil porque impera el clientelismo, y de que el clientelismo impera porque el estado es débil, se sostiene la perpetuación de tal debilidad (2018: 58). Muchas de estas reflexiones no distan demasiado de las conformadas por Juan Cárdenas, en las que resuena, con especial énfasis en *Ornamento*, el modo en que lo narco y su retórica se imprimen en la sociedad en un sentido que alcanza a la configuración de las propias sensibilidades, de eso que en esta novela se refiere como el «barroco de los narcos», al que aludiremos más adelante. La violencia de esta época dejaría así, entre otras cosas, «como saldo oscuro de destrucción una ciudad temerosa, desconfiada y en luto constante hasta nuestros días» (Mesa, 2017: 131). A ello contribuirían, como reseñamos, esas políticas que, en aras de una seguridad meramente retórica, contribuyen en realidad a la segregación por vías de esa paranoia que en las ficciones de Cárdenas adquiere rasgos que acercan la ciudad a lo distópico, en una sociedad casi carcelaria. La referencia del protagonista de la novela de Mesa al contexto que narra como «esta etapa de la historia del crimen en la ciudad» (81) permite no dar por clausurado un sistema que, como el criminal, se replica en lo sucesivo por otras vías.

Del mismo modo en que el narrador de *Los estratos* relata cómo las manadas de perros callejeros son desaparecidas por grupos de limpieza cuya acción pasa totalmente inadvertida, los internos del sanatorio dependiente del hospital universitario –en el que,

por cierto, «todos los internos son negros» (LE: 146)– son salvados de un destino similar, pues «sin la universidad estarían vagando por la calle. O ya los habrían hecho desaparecer los grupos de limpieza» (LE: 145). Y, en la aplicación de una misma política que, de forma lenta, silenciosa e invisible conforma una máquina de poder que actúa de espaldas a los ciudadanos, el Estado, supuesto defensor de la integración social, hace lo mismo con aquellos grupos de gente que, venidos de otras partes para vivir en forma de gueto en torno a los desperdicios que se amontonan en la periferia, son mandados sacar por la alcaldía, pues, tan pronto establecen ahí su núcleo social «lo más seguro es que los metan en camiones de la policía y los vayan a tirar a otro lado» (LE: 161). En *La cuadra* se señala también el proceso de invisibilización de lo marginal que reconfigura el trazado de una urbe segmentada que rechaza el contacto con lo otro, estableciendo muros más orientados a la autodefinición propia que a la protección contra los denominados «bárbaros». Así, el cementerio en el que enterrarán al joven hermano asesinado del protagonista surge, en el siglo XIX, por la necesidad de «las familias más prestantes del país» de distanciarse del único cementerio existente en aquel momento, ya colmado de pobres, erigiendo otro cercano al actual barrio del protagonista, en las afueras de Medellín, pretendiendo «con ese alejamiento negar su existencia» (Mesa, 2017: 185). La planificación urbana refleja, entonces, las lógicas de una sociedad excluyente que relega a los «malandrines» a una distancia que otorgue cierto ocultamiento y permita perpetuar los valores sociales garantes del orden nacional, pues «hasta en la muerte, que es tal vez lo único democrático que existe, esta ciudad muestra su lado arribista y displicente» (Mesa, 2017: 185).

Uno de los personajes de *Ornamento*, al observar un sector de la ciudad, describe el paisaje como sigue:

Todos aquellos edificios prodigiosos de una era perdida seguían en pie, si bien ya no salía luz ninguna de ninguna de las casi mil y pico de ventanas racionales, salvo de dos o tres ventanas menos racionales que a veces se iluminaban y así era como alguien, digamos yo, desde un edificio irracional cercano, podía apreciar los cristales rotos, los antiguos muebles de oficina y la montaña de ciento ochenta y ocho máquinas de escribir (O: 24)

Esos «edificios prodigiosos» refieren a los «edificios del viejo centro financiero, resignadas muestras de aquel funcionalismo criollo de finales de los 50» (O: 117). Ello alude al racionalismo arquitectónico que se aplicó en Colombia durante esa década, en que «la centralización de las decisiones y la eficiencia técnica determinaron una homogeneización arquitectónica que borraba las diferencias regionales» (Arango, 1990: 228).

El modo en que el discurso del racionalismo se entreteje con el paradigma del consumo es plasmado por George Ritzer (1999) en lo que él describe como *La McDonalización de la sociedad*; extendiendo el esquema del fenómeno de la comida rápida a otros aspectos de lo social, Ritzer señala cómo la racionalización de edificios, comunidades y barrios ofrece la base demográfica para el desarrollo de los restaurantes *fast-food*, por construirse desde una lógica que hace del lugar una fábrica, un espacio de producción. Quijano señala el modo en que la hegemonía británica desde fines del XVIII y el XIX impuso el sentido instrumental de la racionalidad, determinando que la modernidad, como asociación entre razón y liberación, se tornase modernización: «la transformación del mundo, de la sociedad, según las necesidades de la dominación. Y específicamente de la dominación del capital» (1988: 53). Afirma el crítico que para América Latina «esta inflexión de la historia fue no solo decisiva. Fue catastrófica» (Ibídem: 54), pues vio truncadas las promesas liberadoras de la modernidad en su sentido original, encontrándola a partir de ahora exclusivamente en su sentido de «modernización». La racionalidad proyectada desde los centros de poder, que reproducen el discurso de una modernidad internacional sostenida sobre los principios del progreso industrial tecnificado (Richard, 1994), instala la lógica del consumo que hace del objeto y la materialidad el nudo privilegiado de la red de relaciones comunitarias. De esto da cuenta la arquitectura racional que ocupa una parte de la ciudad concebida como centro financiero, espejo del modo en que se desarrolló el proceso de modernización en América Latina, de lo que intenta dar cuenta el paisaje que describe Juan Cárdenas. La mejor expresión de ello, no obstante, no es la mera presencia de estos edificios, sino cómo conviven con otras expresiones en el marco de una urbe atravesada por múltiples lógicas. De esto nos parece significativo el siguiente fragmento de *Zumbido*:

Cada vivienda estiraba su propio cable hambriento hacia los seis o siete postes de luz que aparecían a la vista. En cada uno, el amasijo de cables formaba una crisálida del tamaño de un ternero que acababa asfixiando los transformadores. Esos cables desnutridos iban y venían frente a las fachadas, apretujadas como rostros en una multitud. Las casas se apeñuscaban, hechas de todos los materiales imaginables, se trepaban unas sobre otras, subían y bajaban por los distintos pliegues de la montaña en un juego de alturas y planos superpuestos (Z: 91).

Algunas de esas islas urbanas a que referíamos son ambientadas siguiendo modelos internacionales mediante una lógica de la simulación que adopta la retórica de un discurso ajeno a lo propio: así, el residencial del protagonista de *Los estratos* está ambientado



según una estética ajena al medio, para cuyo mantenimiento se paga una mensualidad<sup>190</sup>, del mismo modo que sucede en el laboratorio de *Ornamento*, ese «envoltorio amigable»<sup>191</sup>; o, también, ese centro comercial a que el protagonista de *Los estratos* acude en un momento, que «pretende replicar el ambiente tropical» (LE: 27) de un modo algo irrisorio, pues para ello se introducen unas lagartijas ornamentales que acaban convirtiéndose en una plaga. El ejemplo más representativo sería quizás el del restaurante japonés emplazado en ese mismo *mall*; ahí se manifiesta en un grado máximo la angustia vital que siente el protagonista, pero que se ve obligado a reprimir porque la música zen y toda la retórica en torno a ese lugar así lo exigen (LE: 27). En *Ornamento* se hace muy explícito el modo en que la configuración urbanística asume, antes que la satisfacción de necesidades propias, la lógica de una simulación que hace de los edificios remanentes no ya de tiempos sino de sistemas concretos:

Ahora el único refugio disponible, donde nadie vendrá a buscarme, queda en la octava planta de un edificio viejo, monumental, céntrico, a la vista de todos, ignorado por todos. (...) En esta zona se erigieron los cubos gigantescos hace décadas para *simular* un gran centro financiero para la ciudad moderna. Este era un edificio de oficinas y apartamentos donde se hospedaban temporalmente los banqueros, corredores de bolsa, especuladores, mafiosos. Pero de eso ya ha pasado mucho tiempo, ahora el edificio está en desuso, aunque sus dueños deben de estar ganando dinero sin mover un dedo, solo dejando que el edificio esté aquí, cayéndose a pedazos, ahora que el edificio está vacío (O: 148)<sup>192</sup>.

Las construcciones cimentadas sobre los pilares de la economía de mercado, regida por los grandes centros globales, son las que sostienen el discurso del progreso que las ampara; así, recordemos cómo la madre del protagonista de *El diablo de las provincias* medía este avance en el surgimiento de dos centros comerciales en los que el capitalismo exhibe su operatividad, reivindicando cómo la «ciudad enana» se ha incorporado a unos flujos internacionales en los que la mujer señala la posibilidad de un futuro mejor. Es en este sentido en el que las ciudades de Cárdenas responden a la caracterización de «internacionalizadas» que emplea Reati, aunque «en un sentido lato, todas las ciudades imaginarias en estas novelas están internacionalizadas ya que se trata de un mundo futuro donde han desaparecido las fronteras del Estado-nación y la globalización se ha impuesto como el modelo planetario único» (2006: 104).

---

<sup>190</sup> Resulta elocuente que, como señala el protagonista, los cipreses que cercan el complejo han sido *trasplantados* [cursiva mía] desde un cementerio demolido por la misma empresa que ha construido el complejo residencial.

<sup>191</sup> La cursiva es mía.

<sup>192</sup> La cursiva es mía.

El modo en que se instala un proceso de modernización que convierte a América Latina no en productor sino en mero consumidor cultural, es el que convierte a estos espacios en «postales de la modernización» (Adrián Gorelil, en Reati, 2006), en «simulacros del Primer Mundo» (Jorge Liernur, en Reati, Ibídem), por lo que poseen de asunción acrítica de estos modelos. Es por ello que las ciudades de Cárdenas parecerían naufragar en la «falla»<sup>193</sup> que se abre entre dos tiempos, no por la superposición de diversos elementos, dado que es de la heterogeneidad de donde nace la racionalidad propia de este espacio, sino por el modo en que estas simulaciones intentan ocultar tal yuxtaposición. Esa desincronía radicaría no tanto en la coexistencia de construcciones de tiempos diversos como en la incoherencia entre la retórica celebratoria que sustentó su nacimiento y la realidad efectiva causante de su deterioro irreversible. En la ciudad de *Zumbido* los monumentos ya no conmemoran nada, del mismo modo que en la de *Los estratos* «un pedazo de chatarra sobre un pedestal es el monumento al progreso de la ciudad» (LE: 29), o el paisaje de la «ciudad enana» de *El diablo de las provincias* está compuesto por la conjunción de «edificios nuevos y potreros vacíos» (EDP: 50). En todas ellas y también en *Ornamento*, conviven edificios nuevos con otros que hablan de otra época, pudiendo observarse «a un costado, una manzana con edificios de distintas épocas, unos muy recientes y feos con cristales ahumados y otros más antiguos, de estilo decó o republicano, en un estado lamentable» (LE: 29). Antes que armonizarse o integrarse, conforman una «arquitectura fea», un «apretuje de cosas decididamente feas» (O: 49). En el puerto de esta ciudad sin nombre,

Los edificios aledaños compiten entre ellos a ver cuál es el más feo y cada uno pone su mejor mueca de vidrios polarizados o de azulejos carcomidos por el salitre, un torneo interrumpido constantemente por los camiones que van y vienen de los muelles. Delante de un lote baldío donde ha crecido la maleza se levanta una valla en la que no se anuncia nada. La chapa está oxidada y tiene jirones ilegibles de algunas propagandas, fragmentos de nombres y marcas. El logo apenas reconocible de una cerveza (LE: 139).

La visión de la decadencia contenida en la imagen de las ruinas se acentúa más, si cabe, en *Ornamento*, como si, paralelo a la progresión narrativa inaugurada con *Zumbido*, el tiempo hubiese corrido implacable mostrando, con mayor ahínco, cómo esos «edificios prodigiosos» que coronan un sector determinado de la ciudad son signo de una «era perdida», «la era de los sueños interrumpidos» (O: 38). «Todo en ruinas, grieta en los muros» (O: 37), el protagonista ve cómo la ciudad se cuele por su ventana en forma de

---

<sup>193</sup> Este es el nombre que posee la segunda parte de *Los estratos*.

«ristra de cosas gastadas y mohosas, en haces de luz tibia y signos quebrados» (O: 117). El «viejo centro financiero» muestra en el presente su condición de fósil, cercado por un entorno de cuya conjunción procede la disonancia que se percibe en la ciudad:

Produce una impresión siniestra ver que algunas de esas moles cuadradas están vacías, al lado de torres muy altas que proyectan mensajes coloridos en sus fachadas. Esas son las luces que se ven desde la ventana del laboratorio, cuando la polución y las nubes lo permiten (O: 117).

Esas ruinas, «marcas de lugares y épocas que señalan las metamorfosis del espacio y el tiempo, de las configuraciones sociales pasadas, de estilos de vida remotos» (Ianni, 2006: 149), dan cuenta de una «ciudad mutante», de un espacio cuya transformación ha trasladado cualquier elemento icónico que permitiera reconocer su identidad propia hacia un nuevo entorno cuya inédita y hostil realidad la convierte, también, en «ciudad posapocalíptica» (Reati, 2006), en escenario distópico. Estas categorizaciones que utiliza Reati para definir las urbes que cartografían estas escrituras nos resultan operativas para describir las ciudades de Cárdenas en cuanto evidencian cómo el neoliberalismo se imprime en la configuración espacial, ya no determinada, en palabras del crítico, por cuestiones culturales o de pertenencia sino por el lugar que se ocupa en el sistema capitalista de mercado.

El modo en que convergen los rasgos que tornan la ciudad «mutante» e «internacionalizada» determina ese espacio de la devastación. Para reforzar esta idea acudiremos a la fábula o leyenda del «Diablito de Churupití», que obsesiona al narrador de *Los estratos*. Esta narra la historia de un diablito muy feo que se vestía muy mal, lo que le valía las burlas del resto, siendo «muy posible que fuera una de esas fábulas que sirven para enseñarles a los niños a respetar a los que son diferentes» (LE: 24). No obstante, en su rastreo de dicha leyenda, cuyas versiones parecen ser «moralinas sobre la convivencia y el ecumenismo racial», descubre lo que parece ser la «adaptación urbana de las fábulas del litoral», en la que el diablo, ahora, constituye un ejemplo para que los trabajadores emigrantes se vistan bien y mejoren sus oportunidades de ascenso social en la ciudad:

Ya no estamos ante el guardián jocoso de la comunidad, dice, básicamente porque ya no hay comunidad, sólo proletarios sin conciencia de clase que deben hacer todo lo posible por reproducir el gusto de los blancos, empezando por la vestimenta (...). Si está en lo cierto, el cuento de mi nana no tendría nada que ver con la tolerancia sino que sería un cuento creado para reforzar el mito clasista del buen gusto. Mi diablo de Churupití sería un colaboracionista (LE: 76).

Una última versión relata cómo un grupo de negros se burla del diablo que viste mal, quien afirma que lo hace a propósito, pues es precisamente él quien ha inventado el Buen Gusto, y es él quien también, dado que es malo, les hace querer parecerse a los blancos, motivo por el cual se viste mal, «porque vestirse mal es vestirse bien y vestirse bien es vestirse mal» (LE: 78). Lo que la fábula pone de manifiesto es cómo ese Diablo otorga al buen y al mal gusto aquellos valores que en cada caso sirven para legitimar el modelo de pensamiento que desea. Resulta central para Cárdenas reseñar cómo esta discusión se juega en los marcos de un esquema siempre dual u opositivo, ejemplificado aquí en el bien y el mal. El racionalismo arquitectónico, lo zen, lo tropical responden a las fluctuaciones de estas coordenadas del gusto que se mueven a los ritmos de los dictados internacionales. Ahora bien, ese escenario poscatastrófico no emergería del proyecto fracasado de asunción de ciertos «ropajes» -el racionalismo arquitectónico, lo zen, lo tropical-, pues esto implicaría una concepción de la identidad latinoamericana de signo ontológico o esencialista, sino del no reconocimiento de que es en la convivencia de ropajes, en ese proceso mismo de estratificación, donde reside la particularidad:

Pero las cosas no parecían haber salido conforme a las expectativas, precisamente porque no estábamos ante el clásico ejemplo de lo vivo sustituyendo a lo muerto, sino de algo mucho menos definido: un cadáver que no acaba de desprenderse de su espíritu es invadido por un nuevo fantasma, el fantasma de las industrias fantasmas, una niebla verdosa que se mete por las ventanas rotas (Z: 41).

El narrador de *Los estratos* tiene en un determinado momento un sueño: en él aparece en mitad de un campo lleno de una basura que, prensada, constituye el suelo que pisa; de pronto encuentra una fábrica que parece ser la suya, en la que se fabrica gelatina con unas vacas a las que despedazan una especie de brujas. Sobre algunas paredes de la fábrica puede leerse:

«Aquí producimos materia prima de primera calidad». Eso dice una calcomanía pegada en las paredes de cada cubículo (...). «Industria orgullosamente colombiana», dice otra calcomanía (...). «Tu vida está hecha de materia, nosotros producimos la mejor» (...). Aquí no se para de producir materia y es muy importante que no pare la producción. Sin materia no hay vida (LE: 13).

Berardi señala cómo el capitalismo instala en el individuo una serie de valores que, como rendimiento, competitividad, valor, acaban formando parte del equipamiento genético, motivo por el cual «el capitalismo no es biodegradable» (2014: 107). En *Los estratos* sobre todo, la basura se torna elemento consustancial a cada paisaje -«y atrás, como otro

ruido de fondo, el olor a basura orgánica recalentada bajo el sol, humedecida por la lluvia» (LE: 139)-, acompañando el rumbo del protagonista:

Para entrar al complejo donde está la fábrica es necesario rodear una zona amplia donde se acumulan los desperdicios de varias empresas. Un cartel anuncia que se trata de un vertedero temporal. El cartel lleva allí cinco años. Para mí se ha convertido en un juego aguantar la respiración mientras paso delante de las montañas de desperdicios (LE: 21).

Esa materia que no para de producirse es la misma que, ahora, se acumula en la ciudad, estratificándose, dado que, como el capitalismo que la produce, no es biodegradable:

Hay un agujero en el tronco, escarbo con un palito. Un montón de basura, papeles, fruta podrida, retazos, huesos de pollo, bolas de papel aluminio, hierbas, botellas rotas, mechones de pelo, cáscaras de huevo. También hay una foto vieja de un niño negro con uniforme de colegio delante de una moto plateada. Con ayuda del palito intento meter toda esa basura dentro del agujero del tronco. Sólo consigo juntarla en un montículo. No me atrevo a tocarla (LE: 84-85).

Además de constituir el eje de una problemática global que, como lo ecológico, posee gran magnitud<sup>194</sup>, esta acumulación material producto del dominio del capital configura el planteamiento que articulan las ficciones de Cárdenas en torno al régimen temporal. Retomemos ese concepto de «falla» del que nos servíamos más arriba para describir el destiempo que tematiza Cárdenas para enfrentarlo, ahora, a una de las apreciaciones de Berardi: «Una grieta se está abriendo en nuestra percepción del tiempo y estamos tratando de rehuirla. Es como una falla tectónica en la superficie de nuestras expectativas, una incisión profunda en nuestra idea de futuro» (2014: 27). Como reforzarán los elementos aportados por otros ángulos de lectura de *Los estratos* que desarrollaremos en lo sucesivo, el paseo de los personajes por espacios resquebrajados por cuyas fisuras asoman destellos de conflictos pasados irresueltos, y sepultados bajo esa gran montaña de ruinas, apunta a las problemáticas que enfrenta una nación tensionada, abocada al derrumbe:

Los nuevos estados que surgen con la democracia neo-liberal son parte del sistema económico globalizado de una sociedad de bienestar sin bien, que decreta el bienpasar, descarta el malestar, y niega la memoria. En ese trance se abre el espacio precario de la última célula, la del olvido. Sólo que la ironía de la alegoría nos devuelve su pregunta por el costo del tránsito: ¿quién ha sobrevivido, realmente, al Apocalipsis? La literatura latinoamericana nos responde: han sobrevivido sus fantasmas (Ortega, 2010: 65).

Las ruinas, las vallas que anuncian cosas de forma parcial, en pedazos inconexos, ilegibles, la sectorización hostil del espacio de la ciudad, la presencia de retóricas

---

<sup>194</sup> Ya hemos aludido al estudio de Heffes, en el que la autora reflexiona sobre el modo en que «elementos como basura, desechos y despojos humanos componen el tropo de una biopolítica global que, en América Latina (...) confina una porción considerable de la humanidad a un territorio de descarte y deshumanización» (2013: 143).

internacionales en forma de reductos artificiales, etcétera parecerían mostrar entonces los efectos o derivas de una política socioeconómica causa de la desintegración social, comunitaria, que se muestra inevitable: «Pero así es la vida, pienso, ese resquebrajamiento no es un error sino la estructura misma de una economía catastrófica» (O: 102)<sup>195</sup>. Aquí reside, según creemos, el núcleo del diagnóstico que realiza la narrativa de Cárdenas, que ve en el presente un estadio más de un proceso remontando tiempo atrás.

Ante las múltiples hipótesis que surgen en torno al interrogante sobre el empleo del modelo urbano en América Latina, Altamirano concluye que parece claro que «la experiencia americana fue un campo de aplicación de ideas de “modernidad” del urbanismo renacentista europeo» (1989: 22). El territorio que conforma Cárdenas permitiría reflexionar sobre el modo en que la modernidad se despliega en América Latina componiendo esos paisajes desacompañados, mezcla de elementos extraños que responden al carácter pasivo que le otorga la idea de modernidad hegemónica. Añade Altamirano:

La jungla, la flora y la fauna –mítica o cristiana– desbordante que recubrirá balcones, fachadas, altares y hornacinas (fuerza telúrica trastocada en imaginaria) cobrarán sentido en su confrontación con muros blancos, resplandecientes (eco incontestable de la luz mediterránea), verdaderos leit-motive (1989: 22).

Desde esta confrontación entre esos dos sistemas Cárdenas plantea esos paisajes que dejan asomar problemáticas pasadas no resueltas. Esa confrontación de los muros blancos con la jungla, la flora o la fauna remite al modo en que emergen los valores asignados a estos: es decir, el espacio de lo natural surge, primero, en forma de oposición, pero además como exceso, desborde u ornamento *en relación* a esos muros que deben permanecer inmaculados. El alcance que lo natural posee en la narrativa del colombiano, además de la presencia de esta dimensión en novelas como *El año del desierto*, no sólo habla de una ciudad que, resultado de decisiones catastróficas, desanda en el presente el proyecto civilizador sostenido y difundido por lo urbano, sino que, además, utilizando la expresión de Altamirano, muestra la presencia de «la selva en el damero», el territorio original bajo la planificación urbana aplicada con la modernización. El objetivo de esto no es el de reivindicar esencialidad alguna, sino la de exhibir cómo ambos, selva y

---

<sup>195</sup> Gilmer Mesa alude también a este aspecto, incidiendo en la idea de un espacio «infectado» por un mal que no se erradica nunca y que, como venimos viendo, resulta recurrente en muchas de las ficciones del presente: «El mal siempre ha encontrado la manera de permanecer vigente en este barrio y en esta ciudad» (2017: 149).

damero, surgieron, como representación, en ese momento en que comenzó a desplegarse una ideología determinada: de ocupación y representación del territorio<sup>196</sup>.

Uno de los epígrafes que abren *Ornamento* es el que sigue: «Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo en que las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo». Extraído de «Ornamento y delito», ensayo del arquitecto austriaco Adolf Loos, alude a la defensa de la modernidad arquitectónica que este realiza aludiendo al ornamento como un delito por su inutilidad funcional; esto resulta coherente con uno de los temas principales de *Ornamento*: el de cómo esa arquitectura ornamental que, basada en la exhibición de poder económico, adoptan los narcos en los años 80, se convierte en parte de la estética colombiana, volviéndose objeto de copias y reproducciones de quienes pretenden presumir de lo que consideran un «buen gusto» y que, al final, no sería sino un modo de lograr el franqueo del estrato o clase social. El propio Cárdenas afirma cómo en *Ornamento* quiso mostrar el modo en que el auge artístico que caracteriza al país en la actualidad está, inevitablemente, vinculado al narcotráfico, en cuanto este fue motor de la compra de numerosas obras de arte; su intención sería la de reflexionar sobre cómo el arte y las drogas, en cuanto a su producción y distribución, han desechado los «estereotipos chistosos de antes, piscinas, corrupción en Miami, folklor narco» y cómo todo ello puede verse reflejado en «el raro urbanismo de nuestras ciudades» (Cárdenas, 2015: vídeo).

En *Ornamento*, Número 4, una de las voluntarias del experimento de la droga para mujeres, repite una frase que resuena en la mente del protagonista: «Quitar los ídolos y poner las imágenes». Sentencia atribuida a Hernán Cortés, remitiría a su vez a ese episodio del Antiguo Testamento en que, tras recibir las Tablas de la Ley, Moisés retorna junto a su pueblo, al que encuentra adorando a un becerro de oro esculpido como sustituto de un objeto de culto que, con su marcha, había quedado vacante. Ahora bien, aquello que el ídolo explicita, ¿no lo reproduce también la imagen? En el contexto de la conquista, la primacía de la imagen tiene que ver con la racionalidad que liga indisolublemente la acción de ver con la de saber, motivo por el que las imágenes, fundamentalmente religiosas, configuraban un modelo ideológico legitimador e incuestionable: «Si ver la imagen es tener acceso al dios, destruir la representación india era acabar con el referente

---

<sup>196</sup> Incluimos en Anexos la representación gráfica que Verónica Gerber Bicecci hace del capitalismo, que conforma su aportación al número de la Revista *VICE* dedicado a la ficción. Nos resulta elocuente que este tenga una forma bastante similar, de hecho, a un damero.

divino del adversario y, por tanto, abolir su idolatría» (Gruzinski, 1994: 20). La oposición ídolo-imagen, como señala este autor, es antes que binomio natural, trasposición del modo en que se enfrentan las culturas y las sociedades en ese momento, «visualización de un pensamiento dualista que oponía la verdad a la mentira o el bien al mal» (Ibídem), representación artificial por tanto de una diferencia que «sólo existe en la mirada del occidental, quien no puede ver que los límites que se asigna a la idolatría son ficticios y constantemente pasados por alto» (Ibídem: 23). De nuevo, la representación como epicentro de móviles materiales, religiosos y políticos claros; de nuevo, la dualidad como epicentro de aplicación eficaz de estos. Número 4 apunta al origen de la cadena de representaciones a que remiten los espacios de Cárdenas, que quieren fracturar esos binomios opositivos que se siguen acumulando en modelos, tiempos, lógicas dispares conformadoras de múltiples estratos.

La tendencia unificadora y consensual de la modernidad exige que esta se autoevidencie como centro legitimador y jerarquizado, lo cual implica relegar a la periferia a aquellos espacios desacompañados con sus valores y preceptos: «Es así como la modernidad concibe a la “provincia” como desfase a ser absorbido y superado por el ritmo expansivo de la racionalidad de la metrópolis» (Richard, 1994: 33). Hacia ese espacio apartado del eje de lo urbano partirá el narrador de *Los estratos* en la última parte de la novela. Atenazado por el recuerdo recurrente del último día que pasó con su nana, acosado por la necesidad de conocer qué es esa sensación de revelación inminente que le produce esta evocación, decide en primer lugar trasladarse hacia el puerto en que sucede tal recuerdo:

Con el paso de las horas cobra fuerza la idea de que no podré recuperar el recuerdo de la nana. El hecho de estar aquí y todo lo que me voy encontrando al paso de algún modo sobrescribe las imágenes. Y aunque no experimento ningún temor o sensación de pérdida, debo reconocer que parte del sentido del plan se diluye a cada minuto. Haberme trasladado al espacio real donde transcurre el recuerdo medio inventado no ha servido para nada. Casi todo sigue igual, los mismos edificios, el mismo monumento de chatarra, el hotel antiguo, pero no es lo mismo. Todo parece nuevo. Ni una sola cosa que estimule la memoria, nada que evoque el recuerdo, que por momentos miro con absoluto desinterés (LE: 141).

Ante la visión de que hay algo irrecuperable, el protagonista decide emprender una investigación que pretende ser de desvelamiento, de (auto)conocimiento, animado por su amiga psiquiatra, quien diagnostica que «estás fermentando un sentimiento de culpa de diez mil putas, (...), ya sabés, la lucha de clases compañero. Querés que te perdonen por ocupar tu lugar en el mal reparto» (LE: 54-55). Conforme la escena del recuerdo se va



apareciendo al personaje va adquiriendo algunos matices más que, no obstante, como él mismo advierte, pueden ser producto de su propia imaginación; hasta que en determinado momento describe con detalle cómo fue esa última noche con su Nana, en la que recorrieron el puerto, un hotel y una feria para acabar pasando la noche en casa del hijo de esta, en «una zona en la que todo el mundo es negro menos yo». Ahí, según relata, se despierta en mitad de la noche y escucha un lamento, y «por un momento percibo un sabor, un signo de aire salado que se diluye pronto y me deja con la sensación de haber estado a punto de comprender algo (...). Alguien habla sin tregua y de un modo que hace pensar en un grifo que hubieran dejado abierto por descuido» (LE: 115). Cuando se asoma al cuarto del que procede esta voz, el muchacho observa en la cama «una masa informe, negra y llena de úlceras» y tiene lugar la siguiente escena:

La voz no puede mirar atrás sin volverse completamente, está desbocada y me arrastra y cuando quiero darme cuenta ya corro a su lado llevo horas intentando comunicarme con usted, ajú, tantas horas que han virado años, añales, ajú, haciendo un bochinche de señas para que se presentara, tengo un mensaje para usted, recíballo y emítalo cuando llegue el momento señalado, es un mensaje de guerra por parte de sus majestades los príncipes de la República Soberana de Haití, hemos preferido recurrir a los hilos de la telegrafía porque ya nadie los usaba, atención, atención, escuchen todos la historia de los bellos príncipes (LE: 117).

Los hechos que subyacen en el confuso relato de esta voz narran hechos significativos de la Independencia de Haití, que en 1804 proclamaba la emancipación que significaría la abolición de la esclavitud. «Cuna de la independencia de América», como ha sido calificada a menudo, la revolución haitiana supuso una desestabilización del orden colonial; el pacto que en 1816 Simón Bolívar estableció con Alexandre Petión, presidente de Haití, quien se comprometería a aportar barcos, hombres y armas a su causa si ello suponía la liberación de los esclavos hispanoamericanos, determinaba la orientación de una lucha que resultaría en la independencia de Colombia, entre otras naciones.

Con un detective privado el protagonista viajará hasta una región selvática en la que supuestamente encontraría a su anhelada nana, en lo que resulta una huida temporal y espacial, una fuga de su realidad inmediata, que se torna otra conforme se adentran en ese entorno que encarnaría el afuera de la «civilización». En esa comunidad configurada «en un terreno fangoso que la gente le ha ganado a la selva» (LE: 184), donde el detective abandona la lógica racional para convertirse en «doctor», guía espiritual que rivaliza incluso con una bruja por la clientela, los modelos socioeconómicos de la ciudad se invierten, «porque acá todo es propiedad de la comunidad, los títulos son colectivos» (LE: 188), desplazando la lógica del poder y del sistema hacia un margen alternativo. Sin

embargo, tampoco ahí encontrará respuesta alguna, únicamente una tumba carente de fecha o nombre en que supuestamente descansan los restos de su nana y una historia confusa por parte de su hijo, que afirma haberla encontrado mendigando un año después de que esa última noche, la del recuerdo obsesivo del protagonista, desapareciera sin dar una explicación que tampoco pudo darle en su reencuentro, porque «no se le entendía de tan enredado que hablaba y a mí me daba escalofrío, vea, una cosa que se me subía por el espinazo de oírla hablar que parecía un diablo y la voz era como si tuviera muchas voces, como si un montón de gente hablara por boca de ella» (LE: 190), lo que nos recuerda a la voz y al relato de esa masa negra llena de úlceras.

Este viaje «centrípeto» en términos de Fernando Aínsa (1986), en cuanto dibuja una trayectoria hacia lo originario, identificado con el interior del continente —y contraria, por cierto, a la tendencia que el crítico percibe en la narrativa de los 90—, adquiere pleno sentido si lo leemos a la luz del único nombre propio que aparece en la novela: el de José Eustasio Rivera, cuyo libro *La vorágine* encuentra el protagonista en la mesita de noche de su tío. Uzquiza reproduce en su estudio las palabras del intelectual Rafael Maya en los funerales de Rivera, que afirmaba que la obra del colombiano «contiene más elementos de soberanía nacional que la ficción misma del Estado» (1990: 379), y es ahí donde radica la relevancia que Cárdenas le otorga. La huida de Arturo Cova hacia la selva en la novela de Rivera trasciende los arquetipos idílicos de este espacio para exhibirlo «cárcel verde» (189), «catedral de la pesadumbre» (189), «cementerio enorme» (190)<sup>197</sup>; esta «selva profética, selva enemiga» (213) corre paralela al trayecto del personaje, cuyas tribulaciones se dejan sentir en el paisaje. Tradicional contracara del espacio urbano, la selva de *La vorágine* introduce, como señala García Rodríguez (2017), ciertos matices que reescriben esta relación; no sólo el mero acto de la fuga señala a la ciudad como espacio dotado de cierta hostilidad, sino que todo aquello que orbita en torno a lo estatal aparece en la novela con un tinte de deshumanización, del que resulta elocuente el negocio del caucho, basado en relaciones de explotación y esclavitud. Cova clama en un momento: «¡Cuánta diferencia entre una región y la carta que la reduce! ¡Quién hubiera dicho que aquel papel, donde apenas cabían sus manos abiertas, encerraba espacios tan infinitos, selvas tan lóbregas, ciénagas tan letales!» (306). El rumbero encargado de guiar a los personajes por la selva en uno de los episodios de la novela, recordando ese mapa

---

<sup>197</sup> Las referencias a *La vorágine* pertenecen a la edición de Cátedra de 2017. Para facilitar la lectura no reproducimos la totalidad de la cita.

«que tantas veces había estudiado en la casa del Naranjal» (306), no logra sin embargo orientarse en la selva real, porque la representación formal de la selva, la cartografía realizada por sectores intelectuales, identificados con el polo de la civilización, dista mucho de la realidad. Michel Taussig, cuando afirma que lo terrible en *La vorágine* es, por encima de esa visión monstruosa de la selva, la realidad cauchera, declara que «es siempre la visión colonial de la selva la que provee los medios para representar y para tratar de darle sentido a la situación colonial» (2002: 110-111). El canto que abre la tercera parte de la novela de Rivera concluye con un «¡Yo he sido cauchero, yo soy cauchero! ¡Y lo que hizo mi mano contra los árboles puede hacerlo contra los hombres!» (289): es precisamente en la representación de una naturaleza brutal donde se articula y perpetúa el poder colonial destructor de la región. «No obstante es el hombre civilizado el paladín de la destrucción» (297), afirma Cova, quien antes se ha preguntado «¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!» (296). Ahí reside la potencialidad de *La vorágine*: las vicisitudes que enfrentan sus personajes no sólo tienen que ver con la hostilidad de un medio que requiere conocer sus lógicas propias para un tránsito más amable, sino que estas dificultades encallan, sobre todo, en las representaciones erróneas pero asumidas de un territorio cuya autenticidad se evidencia en las relaciones de explotación que impone el negocio del caucho. Al hilo de sus reflexiones sobre las que él denomina culturas del terror, orientadas a establecer la «hegemonía colonial», afirma Taussig que «con la conquista y la colonización europeas, estos espacios de la muerte se fusionaron en un fondo común de significadores claves ligando la cultura transformadora del conquistador con la del conquistado» (2002: 27). Es esa red de significaciones la que hace emerger *La vorágine* en un sentido que devela los aparatos retóricos que sostienen las polarizaciones ciudad-selva, civilización-barbarie, mito-historia:

Pero quizás no era la economía del caucho ni la del trabajo lo determinante en los «excesos» horripilantes de la bonanza cauchera. Quizás, a la manera infatigablemente teorizada por Michel Foucault en su libro sobre la disciplina, lo decisivo aquí era la inscripción de una mitología en el cuerpo indio, un grabado de la civilización atrapada en su lucha contra la barbarie y cuyo modelo era tomado de las fantasías de los colonialistas sobre el canibalismo indio. «En los ‘excesos’ de la tortura», escribe gnómicamente Foucault, «está invertida toda una economía del poder». No existen los excesos (Taussig, 2002: 49).

La huida del protagonista de *Los estratos* hacia ese espacio selvático posee un efecto narrativo que no dista demasiado del que hemos analizado en la novela de Rivera.

La ceremonia del llamado «remedio» resulta significativo de ello; líquido que «es santo para encontrar a la gente que se pierde. (...) El remedio es puro poder (...), hace brotar las palabras (...). El remedio te cambia, pendejo. Y uno cambia. (...) Te deja ver y te permite caminar al mismo tiempo por toda la memoria» (LE: 177-79). Este remedio posee claras resonancias de los efectos y ritual de la ayahuasca, que es capaz de guiar a aquel que la ingiere por un viaje en que la conciencia atraviesa determinados estados que la asomarán, incluso, al conocimiento de una lógica oculta en el mundo, que transformaría irreversiblemente a aquel que la contempla. Alrededor del fuego, junto con el resto de la comunidad, nuestro protagonista bebe el remedio en una ceremonia dirigida por el detective ahora tornado chamán, en lo que pretende ser una experiencia de revelación. Como sucediera en tantas otras ocasiones, «comprendo que está a punto de suceder algo impensable. Terrible y hermoso» (LE: 195) mientras «veo la selva que lo envuelve todo con su ardor y sus voces» y el detective lo guía por «un caminito hecho de puntos, líneas cortas, silencios» instándole a que «siga los puntos. Métase por ahí, por el caminito. No llore. Siga los puntos (...) no se me pierda. Camine por ahí (...) Ha llegado el momento de despedirse» (LE: 196). No obstante, lo único que le sucede al protagonista es el vómito, y la revelación, la epifanía, no parece producirse nunca, pues nada se aclara en torno a ese recuerdo obsesivo que para él contendría un significado oculto, transcendente. En *La vorágine*, el Pipa, uno de los guías de Arturo Cova, especie de mediador entre los viajeros y los indios, toma un brebaje de yagé con el fin de ayudar a Cova en su búsqueda del grupo con que ha huido su enamorada Alicia:

Las visiones del soñador fueron estrafalarias: procesiones de caimanes y tortugas, pantanos llenos de gente, flores que daban gritos. Dijo que los árboles de la selva eran gigantes paralizados y que de noche platicaban y se hacían señas. Tenían deseos de escaparse con las nubes, pero la tierra los agarraba por los tobillos y les infundía la perpetua inmovilidad. Quejábanse de la mano que los hería, del hacha que los derribaba siempre condenados a retoñar, a florecer, a gemir, a perpetuar, sin fecundarse, su especie formidable, incomprendida. El Pipa les entendió sus airadas voces, según las cuales debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada, cual en los milenios del Génesis, cuando Dios flotaba todavía sobre el espacio como una nebulosa de lágrimas (213).

Las analogías entre el Pipa y el detective resultan evidentes, así como la ceremonia de ingestión de estas drogas alucinatorias; ahora bien, es en el trasfondo de estas visiones donde coinciden las dos novelas. El narrador de *Los estratos*, tras asomarse a ese estado al que le ha llevado el remedio, se identifica con esa comunidad indígena arraigándose al espacio de la selva en un «despertar» que parece motivado por las últimas palabras del

detective en su viaje espiritual: «Que nos lleve a todos, que nos lleve. A la una, las dos y las tres» (LE: 196). Al día siguiente, cuando un niño, ante el malestar que le ha producido el remedio, le pregunta si se va a morir, él responde decidido:

A nosotros no nos mata nadie, le digo por fin con tono de chiste. No nos mata ni el putas (...). Y yo pienso rabioso, casi mascullo que no nos mata nadie, no nos pueden matar, no pueden, por mucho que intenten acabar con nosotros. A nosotros nos protege el diablo. A nosotros no nos mata ni el putas (LE: 199-200).

El viaje del protagonista de *Los estratos* es paralelo al de Arturo Cova en cuanto ambos desvelan las lógicas que se esconden tras la representación de esos espacios; la revelación que el personaje de Cárdenas espera no surge nunca porque no hay nada particular en ese lugar que deba hacerlo emerger. Roberto Schwarz señala el cariz nacionalista que reside bajo la creencia de que deshaciéndose de las vestimentas extranjeras los latinoamericanos encontrarían la verdadera esencia interior: «As diferenças, as duas vertentes nacionalistas [de izquierda y de derecha] coincidiam: esperavam achar o que buscavam através da eliminação do que não é nativo. O resíduo, nesta operação de subtrair, seria a substância autêntica do país» (1986: 33). Quizá sea esta la moraleja de la fábula del Diablito de Churupití.

Juan Cárdenas, que ha dedicado diversos estudios al universo del arte, expone en uno de sus ensayos el caso de Edinson Quiñones, un joven artista de origen humilde, recolector en el pasado de hoja de coca, cuyas particularidades han sido aprovechadas para dotar a su obra de autenticidad recurriendo a numerosos prejuicios. Reproduce las palabras de un académico colombiano –posición que conlleva la posesión de un determinado capital simbólico– sobre Quiñones: «Es muy difícil decir de Edinson Quiñones que es artista. En vez, es más fácil declarar que es un monstruo, un animal, un organismo lleno de espinas ponzoñosas y una quijada que lo mismo bate para morder que para reír» (2013: 15). Matiza inmediatamente después Cárdenas los estereotipos que esta sentencia incluye:

Los del buen salvaje, portador involuntario (pero por ello más auténtico) de la verdad revelada, no un ser humano pensante sino un animal del monte que nos proporciona la experiencia de lo real a mordiscos, una experiencia directa y sin mediaciones «intelectuales». En definitiva, la lógica del espectáculo en un marco poscolonial que acepta al «desplazado» a condición de que éste se muestra bajo una forma nada problemática (Ibídem: 16).

Esto es, siempre y cuando se muestre en la forma en que, desde el centro de poder y legitimación, se espera. Aun a riesgo de apartarnos del texto de Cárdenas momentáneamente, se nos hace necesario articular aquí una hipótesis o reflexión que si

hemos mencionado ya en algunos momentos adquiere en la obra de Cárdenas una dimensión particular.

Hemos aludido a la subjetividad euro-norteamericana desde la que se fraguó el discurso dominante de la modernidad, así como el modo en que esta difundió una imagen pasiva de América Latina en la producción del modelo de racionalidad que esgrime, que se dejó sentir también en el campo de lo literario: esa realidad americana «descubierta» tornada utopía fue cristalizada como tal, sometida a un detenimiento que le permitía a tal subjetividad exhibirse como única productora y por tanto legitimadora del discurso de la modernidad –en el sentido forjado por la razón instrumental, añadiría Aníbal Quijano–. La problematización cultural de lo natural atraviesa las ficciones de Cárdenas, en las que se tuerce esa visión de la naturaleza americana en términos de paraíso natural, mítico, original, fuente de esa utopía necesaria para poder proyectar un futuro que legitime una matriz civilizatoria y desarrollista, esa que justifica sucesivamente la industrialización, el capitalismo y el neoliberalismo. Gran parte de la literatura de los 90 rechazó una especificidad latinoamericana esencializada en lo folclórico, lo mítico, lo mágico, en definitiva, en esa utopía a que el pensamiento europeo recurrió para conformar su modelo de racionalidad dominante. No obstante, el rechazo total de esta en pos de un modelo internacional disolutivo de cualquier rastro de lo autóctono confirma precisamente el carácter hegemónico de esa modernidad internacional, porque ratifica que la única forma de autoafirmarse, de pensarse, es en relación con algo más, fuente de los modelos de pensamiento de signo dualista -local/global, ciudad/campo, mito/historia, etcétera-. Frente a eso, muchos autores que irrumpen ya en el siglo XXI, vuelven a América Latina para pensarse sin necesidad de hacerlo en relación a nada más; así, si en sus ficciones se vislumbran referencias al modelo de modernidad, es por el impacto que este tuvo en su propia conformación y, sobre todo, por la importancia que tiene en América Latina como parte de un proceso histórico, de la conformación de un modelo de racionalidad denominado «euro-norteamericano» como expresión de la coyuntura concreta en que este emergió. Afirma Nelly Richard:

Incluso en sus versiones más renovadas, los reclamos por un arte o una literatura «latinoamericana» siguen respondiendo a este esquema dualista que contrapone categorías-esencias derivadas de la oposición entre lo propio (internalidad) y lo ajeno (externalidad) tales como: lo local (lo auténtico) y lo internacional (lo falso), el pasado (raíz vernacular) y el presente (disolución de los nexos de pertenencia comunitaria), la cultura popular (arraigo nacional) y la cultura de masas (dispersión comunicativa), etcétera (1994: 35).

La consideración de que la modernidad llegó para contaminar a América Latina, desdibujando su identidad, implica la asunción de la existencia de una identidad previa, prefijada e inmóvil, que encalla en un sentido tan esencialista como aquello que quiere combatirse. Lo que cuestionan las ficciones de estos autores que venimos analizando es el no reconocer a América Latina como parte de esa modernidad, esto es, aquello que se problematiza no es el discurso de la modernidad, del que, insistimos, se asume se forma parte, sino los procesos de legitimación de una modernidad en los que, relegada a objeto antes que considerada sujeto de la enunciación, se consagra su posición subalterna. Pero, junto a ello, aquello que se cuestiona también es el discurso contrario a la modernidad que se esgrime como defensa de lo propio, de algo que, por el contrario, no existe sino en la heterogeneidad, en el cruce. Antes que el posicionamiento en una actitud bélica ante la modernidad como culpable de haber desdibujado los rasgos de una identidad preexistente, la solución pasaría, entonces, por la configuración de un laberinto-red que cuestione en sí mismo el debate en términos de dualidad, modelo de representación tan ajeno como aquello que se quiere combatir: las multiplicidades temporales, los estratos, el cuestionamiento del tiempo histórico del progreso, las revisiones de los modelos de representación urbana y rural -como observaremos sobre todo en el próximo apartado-, etcétera, son expresión de una problemática que ya no parece jugarse en la oposición local-global, ni en ninguna otra.

Fernando Coronil describe cómo, si revisamos el devenir político de América Latina a través de sus representaciones en el ámbito de la narración y de las ciencias sociales, padeceremos una «doble visión»:

Por un lado, un continente elusivo donde la historia se despliega como la criatura indomable de una fusión singular de lo real y lo mágico. Por el otro, reconoceríamos pálidas réplicas de naciones canónicas del Primer Mundo, sociedades no tanto diferentes sino incompletas, cuya historia, aun cuando recorre caminos torcidos, se supone que debe evolucionar hacia un destino familiar. El choque entre estas imágenes apunta menos a dos maneras distintas de ver la misma realidad que al modo como se entremezclan con la visión desde el imperio hasta los recuentos más desprejuiciados de ver la historia latinoamericana desde adentro (2013: 136-137).

Montserrat Ordóñez, en el estudio introductorio a la edición de Cátedra de *La vorágine*, afirma que el complejo tejido narrativo que esta posee está orientado a «que el efecto textual de la obra sea de *espesura impenetrable*, una metáfora más del referente *selva*» (2017: 24). Si bien es cierto que la escritura de Juan Cárdenas se encuentra bastante depurada, *Los estratos* contiene ya en el título el germen de su propia conformación: la de múltiples capas de sentido que acumulan, siguiendo una lógica «abigarrada» en

términos de René Zavaleta, las múltiples problemáticas que atraviesan el territorio, de las que resulta significativo el episodio de esa voz que narraba los sucesos de la independencia de Haití. Cuando en una conversación con el argentino Patricio Pron este le preguntaba al autor por los espacios de su novela, Cárdenas respondía que era desde ahí desde donde enfrentaba la discusión que le interesaba establecer con determinadas tradiciones (2013: online). Así, si el modo en que en sus novelas se representa el espacio urbano cuestiona los discursos internacionalistas que conformaron el programa cosmopolita de determinado momento, la representación del campo, de la selva, de los espacios del interior, problematiza, a su vez, el sentido limitador asignado al naturalismo o al regionalismo. De hecho, su propuesta ejemplifica como pocas lo anacrónico que resulta perpetuar un sentido reduccionista del discurso regionalista. En una entrevista, cuando señalaba la relevancia de *La vorágine* en la configuración de *Los estratos*, afirmaba Cárdenas:

Esa novela, que durante décadas estuvo proscrita como lo que supuestamente no había que hacer (telurismo, naturalismo, paisaje, americanismo, color local, etc.), de repente ha sido redescubierta como lo que siempre fue, esto es, un gran libro sobre cómo se entreveran el mito y la historia, el racionalismo y la dimensión del cuerpo, lo culto y lo popular. Es, junto al *Facundo* de Sarmiento, el libro latinoamericano que mejor revela cómo el capitalismo crea la separación ficticia entre barbarie y civilización. Una separación que tiene efectos no solo en las sociedades coloniales o periféricas, sino en los mismos centros de poder. Por último, me parece que todo ese tema de lo fantástico americano en oposición al realismo o el filosofismo europeo es un cuento chino, nunca mejor dicho. Esa división geopolítica de los roles literarios está, por supuesto, obsoleta (en Espigado, 2013: online).

Su actualidad reside en la revisión de determinados modelos de representación desde un presente que los dota de nuevos aparatos críticos, siendo estos imprescindibles para dar cuenta de una realidad que, como la latinoamericana, está conformada en y sobre estratos que antes que clausurarse se superponen. En el acercamiento a esta lógica resulta operativo el concepto de «misplaced ideas» introducido por Roberto Schwarz; dejando de lado el complejo debate que en torno a ello se ha generado, lo cierto es que la idea de un modelo de racionalidad asentándose a destiempo sobre una realidad ajena a sus dictados habla muy bien de las dinámicas que subyacen en los territorios de Cárdenas. Es en este sentido en el que fragmentos de la modernidad internacional conviven con episodios pasados irresueltos, en lo que estos poseen de marginados por las representaciones dominantes, o en el que el futuro se disloca a la par que una naturaleza sometida a los embates del capitalismo transnacional.



En un momento, el narrador de *Los estratos*, en esa búsqueda de su nana, visita un sanatorio; ahí, un interno negro vaticina que «os va a comer la selva», «la selva se los va a comer a todos» (LE: 148), sentencia muy similar a la que cierra *La vorágine*, que finaliza con «Los devoró la selva» (385). En el fragmento que reproducíamos más arriba, en el que Arturo Cova describe las visiones de El Pipa, este finaliza con un «¡Selva profética, selva enemiga! ¿Cuándo habrá de cumplirse tu predicción?» (213). La predicción a que Cova se refiere es esa que hacía Pipa de que los elementos de la selva «debían ocupar barbechos, llanuras y ciudades, hasta borrar de la tierra el rastro del hombre y mecer un solo ramaje en urdimbre cerrada cual en los milenios del Génesis» (213). Esto es lo que sucedía en ese último capítulo de *El diablo de las provincias*, en que se retornaba a una especie de Génesis muy particular. No se trata de configurar un apocalipsis que traerá de vuelta el tiempo esencial del origen, sino de hacer emerger, entre los resquicios de ese damero sobre el que se han construido las urbes latinoamericanas, la selva que las precedía. Aquello que *La vorágine* aporta a la lectura de *Los estratos* es la necesidad de revisar las lógicas subyacentes a la representación de los espacios; es desde ahí desde donde el capitalismo se desvela como fuerza motriz de la diferenciación entre una civilización y una barbarie que no es natural ni consustancial al territorio latinoamericano, sino trasplante, como el damero, de determinadas ideologías, sustitución, como en la conquista, de los ídolos por las imágenes. Si la selva asoma por la ciudad campando entre sus calles es porque su curso natural no es mantenerse en la contracara, simbólica, de una urbe con quien, ahora descubrimos, comparte epicentro ordenador. Sin los indios representados bárbaros caníbales, no se podía garantizar la protección de las empresas caucheras; sin el atraso y afuera de la selva en la modernidad, no se puede mantener el reinado de la civilización garante del desarrollo, del futuro, del modelo neoliberal.

El universo narrativo configurado por los relatos de *Nuestro mundo muerto* de la boliviana Liliana Colanzi se acerca al de la obra de Juan Cárdenas; como el del colombiano, el suyo se encuentra asentado sobre esa brecha que se establece entre el mestizaje indígena y los rumbos del paradigma moderno, urbano y cosmopolita. «Cuento con pájaro» (2017) narra la historia de un doctor que, ante una negligencia médica, se esconde en la hacienda familiar. Estructurado en forma de diario, el relato incluye los testimonios de distintas voces que surgen desde diversos tiempos: así, junto a la del médico, aparece, una década después, la de la mujer que lo atendió durante su estancia, además de aquella otra que, varias décadas atrás, narra cómo se inicia y desarrolla la

explotación de los indios, arrastrados a formar parte de un modelo económico que los convierte en mercancía: «Enganchados ya, con dueño, no se pertenecían, y estábamos ahí para llevarlos a la finca, donde iban a empezar a pagar con su trabajo en la zafra» (115). Hacia el final del relato, aparece otra voz que carece de nombre, plasmada en una tipografía diferente. Esta voz confiesa: «*No sé mi historia. Buscamos raíces. (...) No sé mi historia. No sé que decir. Mis pensamientos y mis recuerdos se han ido, ya no vendrán más a mí. No sé mi propia historia. Se acabó*» (117). Esta voz se colará en una última entrada dominada por la voz del doctor; mientras este pasea por el monte, piensa que un día «la tierra se abrirá y de su vientre saldrán los muertos restaurados» (120), tras lo que sucede algo no tan distinto a ese penúltimo capítulo de *El diablo de las provincias*. El doctor siente un zumbido que viene hacia él y reconoce un pájaro metálico, con cuya llegada se desencadena un entrecruzamiento de voces y discursos, venidos de tiempos y registros múltiples:

Es un honor. Querido. Mi estimado. Abrazo grande. Éxito en el exterior. (...) El país estaba en peligro y las fuerzas armadas, junto con los principales partidos políticos del país, me designaron para ocupar la presidencia a fin de que luchemos contra el totalitarismo que amenazaba a toda la región. Amante del streetstyle y el estilo neoyorquino, la jetsetter boliviana Susana Rivero se ha paseado por las calles del mundo mostrando su exquisito gusto a la hora de vestir. (...) ¡Bienvenidos a la urbanización Playa Diamante! Playas de arena blanca importada del Caribe (...) *Vimos huellas. Hombres blancos. ¿Dónde? Hacía mucho calor. Corrimos lejos. Leeijos. No había agua (...) Dejamos nuestras cosas. Huimos (...) Un tanque de agua. Lleno, un hombre blanco (...) Sangre en el agua (...) Tic tac tic tac tic tac tic tac* (120-121).

Lo que en los apuntes de la nota final del libro se desvelan como «testimonios de indígenas ayoreos» recopilados por un antropólogo, esos que aparecen en el texto en cursiva, se cuelan en esa falla que de nuevo se abre entre los tiempos, generando interferencias que hacen imposible la integración con un tiempo desquiciado. Relegada de las representaciones dominantes, esa voz desposeída de historia emerge en el presente para intervenirlo discursivamente, exhibiendo cómo la racionalidad legitimada descansa sobre el ocultamiento de esas otras versiones. De nuevo, como en Cárdenas, la dislocación que violenta los tiempos y los conjuga no es sino la representación propia de un episodio que da cuenta de la colonización no únicamente del territorio sino sobre todo de los sentidos proyectados hacia este. Resulta significativo que Cárdenas y Colanzi articulen estas reflexiones en torno al territorio, en cuanto Colombia y Bolivia comparten, en lo

fundamental, sentidos similares en lo que respecta a la relación entre el individuo y el territorio<sup>198</sup>.

Arturo Escobar, en «Contra el (neo)desarrollismo», alude a lo que la politóloga Cristina Rojas señala respecto a Colombia como un no reconocimiento de las luchas que han atravesado la historia política nacional –los comuneros en el XVIII, los artesanos en el XIX, los campesinos, los indígenas en el XX, etcétera–. Ahora bien, señala Rojas:

El problema principal es que estas luchas no han sido reconocidas por la izquierda, ni por la derecha que hace la contrarreforma. Tanto Gaitán como los liberales reformistas con López a la cabeza y el mismo Partido Comunista enmarcaron sus interpretaciones en el marco de la modernidad y todo lo demás pertenecía a la barbarie indígena. El resultado, como Uribe, es una despolitización de la política y el terror (Rojas, en Escobar, 2009: 248).

Tanto Rojas como Escobar subrayan el inmovilismo del discurso político colombiano, encallado en una dualidad reduccionista. Para ellos, la izquierda sigue produciendo su relato en el marco de una modernidad no enfrentada críticamente. No parece exagerado detectar en la obra de Cárdenas este mismo debate. El problema parece radicar en lo acrítico de un modelo de lucha que sigue enclaustrado en una idea de modernidad que debe ser revisada para deconstruir las dualidades que la sustentan, perpetuadoras de lógicas de poder y de la legitimación de un sujeto único de una enunciación a que América Latina no fue llamada: «¿Hasta dónde esta crítica a la universalidad del sentido, dirigida contra el sistema hegemónico de una cultura autocentrada, es capaz de liberar nuevas conductas cuyo efecto sea descolonizador?» (Richard, 1994: 36). La respuesta parecería residir en los mismos modelos retóricos desde donde se plantean los interrogantes.

---

<sup>198</sup> Como sucedía con los estratos en Colombia, en Santa Cruz de la Sierra la ciudad se organiza de un modo radiocéntrico, en torno a distintos «anillos», que suponen una distinción de las clases sociales de la población: la mayor parte de los servicios y comercios, así como los sectores con mayores ingresos económicos se emplazan dentro de los primeros cuatro anillos, tras los que se extienden grandes sectores de concentración de marginación y pobreza.

Resulta reseñable, por tanto, que ambas capitales recurran a modelos de organización socio-territorial explícitamente delimitadores.

#### 4. FABULAR EL PRESENTE: IMAGINARIOS DE LO RURAL

*Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias. ¿Por qué sigue entonces el relato? Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender»* (Schweblin, 2015: 92). Estas son las palabras que David le dirige a Amanda como guía de la narración de los hechos que ella hace desde el hospital, intoxicada y a punto de morir. Este es el argumento principal de *Distancia de rescate* (2015), de la argentina Samanta Schweblin, cuyo marco espacial es el campo sojero donde Amanda, junto con su hija Nina, va a pasar unas vacaciones que desembocarán en un fatídico final. Para que pueda comprender, David insiste a Amanda que «*hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos*», esto es, el momento en el que se produce la intoxicación, una de las problemáticas fundamentales de la implementación de la soja transgénica en el modelo agrario argentino de las últimas décadas, con el fin de responder a los requerimientos de empresas transnacionales. Aunque volveremos a referirnos a esta novela en el presente apartado, hemos querido escogerla como umbral porque apunta hacia un aspecto fundamental en los imaginarios del interior que analizaremos: la alusión a la búsqueda de una forma de narrar capaz de dar cuenta un nuevo sentido de estos territorios; atravesados por lógicas globales en sus procesos que los colocan en situación de «desfase», lo que lleva a reescribir sus representaciones tradicionales para dar cuenta de ellos:

¿Cómo narrar hoy, entonces, las vivencias que genera esta pampa ficcional, un territorio abierto a tantas imaginaciones, metáforas y claves interpretativas para la Nación? ¿De qué modo contar las vidas de esos cuerpos que están destinados a una muerte segura en el campo agrotóxico que, en «el reparto de lo sensible», hace enriquecer a unos y envenena a otros? ¿Cuál sería la forma de referir una violencia sin redención que pareciera, sin embargo, resistirse a ser narrada? (De Leone: 2017: 67).

Podríamos añadir: ¿Cómo desarticular una oposición excluyente que relega al campo a una enunciación marginal? ¿Cómo exhibir las marcas que en ese territorio imprimen unas lógicas económicas que, si las excluyen en lo discursivo, se apoyan en ellas? ¿Cómo deconstruir un territorio anclado, en la tradición cultural, en imaginarios que reiteran valores reduccionistas de lo regional? ¿Cómo intervenir en el espacio público desde un territorio abandonado por el Estado? ¿Cómo configurar un sentido prospectivo que problematiza el futuro desde un territorio tradicionalmente, simbólicamente, encallado en el pasado?

Ya hemos destacado con anterioridad la atención que recibe lo urbano en la antesala al cambio de siglo, a cómo determinadas circunstancias privilegian su representación sobre la de otros espacios anclados en lógicas locales. Nos parece sintomático de un tiempo distinto la emergencia de numerosas ficciones que, en los últimos años, se emplazan en unas regiones del interior desde las que dialogan con lo urbano y con las significaciones que este proyecta sobre ellas, no ya en una relación dicotómica sino desde el replanteamiento mismo de un vínculo que elimine las fronteras artificiales entre estas dos territorialidades. Elsa Drucaroff (2011) apunta a este nuevo sentido con el término «civilbarbarie», que funde estas dos dimensiones tornándolas indistinguibles y asignándoles nuevos valores. Esta desaparición se vincula, para la crítica argentina, con el momento de emergencia de un capitalismo que, como el de los años noventa, resulta en una crisis que acerca a ambos polos y, trascendiendo lo meramente literario, pone voz a un momento social concreto (Ibídem).

Lo catastrófico que atravesaba los imaginarios analizados en el apartado anterior se traslada ahora hacia el campo, la pampa, el monte, etcétera, para dar cuenta de los efectos de unas políticas globales que en espacios relegados de lo nacional dan cuenta de un nuevo paisaje: «Brotos de soja y de nacionalismo reaccionario emergen del suelo y al costado de las rutas, en el nuevo paisaje técnico y social de esta suerte de neopastoral de la globalización» (Rodríguez, 2011: 99). De Leone (2015) define el campo como un lugar liminar, inestable, en el que se enfrenta una resignificación escrita hoy, en su mayoría por mujeres, en un gesto significativo que hermana la presencia de una voz femenina tradicionalmente excluida como sujeto en las dinámicas rurales, con la de estos espacios despojados de lugar de enunciación en el juego de la globalización. Aquí quizá se explique, al menos en parte, el que la mayoría de las voces que componen esta multiplicidad de imaginarios que presentamos a continuación correspondan a escritoras.

El análisis de las novelas *Fruta podrida* (2007) de Lina Meruane y *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Schewblin abre este apartado. Ambas dan cuenta de una sobreproducción del territorio que se imprime sobre los propios cuerpos enfermándolos e intoxicándolos. Tras él, incluimos los análisis de «Intemec» (2016) y *Ladrilleros* (2013) de Selva Almada, que componen enclaves locales productivos con recursos destinados en exclusiva a suministros internacionales que sumen a sus habitantes en la miseria. Si ello es algo que el resto de ficciones de este capítulo también tematiza en cierto modo, en estas narraciones se demarca de una forma muy clara. A continuación desarrollamos algunas reflexiones en torno a *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982); si el espacio en que transcurre su novela coincide con el de *Ladrilleros* en la violencia que lo caracterizan, los recursos que emplea Melchor proponen un particular tratamiento de la cosmovisión propia de algunas de las regiones del interior: atravesada por la superstición y las creencias populares y rituales, su región descarta cualquier etiqueta de exotización privando a lo premoderno de su carácter de resolución simbólica de las contradicciones que gesta el proceso ideológico de la civilización. Finalizamos este apartado con *El viento que arrasa* (2012) de Selva Almada (Entre Ríos, 1973) y la escritura de Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977); emplazamos la novela de Almada al comienzo de este porque coincide con algunos de los planteamientos que hace Melchor, en cuanto en ella aparece también una dualidad que tiene que ver con dos sistemas de pensamiento diversos que en este caso sustituye lo popular por lo religioso. Las novelas de Harwicz y la cara final que nos ofrece *Luro* (2018) de Luciana Sousa (Buenos Aires, 1986) nos conducen hacia la nada más radical, que coincide con el acabamiento de este recorrido.

#### 4.1. Cuerpos y campos (im)productivos

ENFERMERA 3

Y si la sangre todavía está potable,  
también la sangre de las arterias.  
Ya no tendremos cadáveres sino materiales de  
repuesto,  
recauchaje de carne y hueso.

ENFERMERA 1

¿No le parece absolutamente fascinante?  
Una cooperativa de donantes para la extensión  
de la especie,  
y absolutamente gratis,

CORO

Absoluta

ENFERMERA 3

rotundamente gratis como ya no hay nada en  
este mundo.

Lina Meruane, *Un lugar donde caerse muerta*

Maristella Svampa señala la transición que en la última década habría llevado a América Latina desde los preceptos dictados por el Consenso de Washington, de orden financiero, al «Consenso de los Commodities», cuyo eje fundamental es la exportación de bienes primarios:

Así, lo que denominamos como *Consenso de los Commodities* implica subrayar precisamente el ingreso a un nuevo orden económico y político, sostenido por el boom de los precios internacionales de las materias primas y los bienes de consumo, demandados cada vez más por los países centrales y las potencias emergentes (2012: 17).

Si este régimen de exportaciones ha reportado ciertos niveles de crecimiento en América Latina, también, como muestra Svampa, ha instalado una nueva serie de problemáticas, como la reprimarización de la economía o la pérdida de la soberanía alimentaria. La primacía del modelo extractivista posee importantes implicaciones en el plano de lo socioecológico, ya que el territorio se ve modificado para responder a las exigencias de un modelo de producción plegado al capitalismo transnacional. El Desarrollo retorna a escena como legitimador de los procesos desplegados en torno a este nuevo orden, configurado en sintonía con nociones centrales de la agenda global que lo convierten en «desarrollo sustentable», que junto con «responsabilidad social empresarial» y «gobernanza» buscan engarzar el discurso neoliberal con problemáticas globales desde las que legitimar sus acciones: el discurso resultante difundiría así un modelo político-

económico preocupado por la gestión de cuestiones locales, ambientales, en el enfrentamiento de una extracción responsable con el medio ambiente. Fernando Coronil reflexiona sobre esta situación de los países exportadores de productos primarios, que, dependientes de las fluctuaciones del mercado internacional, «contribuyen a establecer patrones similares de especialización interna y de dependencia externa que consolidan el papel de las naciones del Tercer Mundo, como lo que llamo sociedades exportadoras de naturaleza» (2013: 51). Es desde ahí desde donde estos modelos extractivistas de signo neoliberal erigen una «ilusión desarrollista» (Svampa, 2012) que permite gestar la promesa de ese progreso como parte de la agenda de la modernización. Ya advertía el escritor Juan Cárdenas sobre la relevancia de la representación del territorio, y de ello resulta elocuente el modo en que se multiplican, en el marco de esos modelos, las visiones de una naturaleza productora, fuente inagotable de recursos<sup>199</sup>. No obstante, como advierte Coronil, los balances positivos de la exportación tienden a producir lo que se conoce como la «enfermedad holandesa», esto es, la euforia que lleva a una sobrevaloración de las posibilidades económicas que deriva en crisis y que, para las economías monoproductoras, pasa de ser enfermedad a convertirse en epidemia (2013: 53).

Las ficciones que analizamos en este apartado coinciden en articular una representación del territorio que cuestiona el discurso hegemónico del capitalismo global desde la problematización de este «desarrollismo» y de su imagen modernizadora. Estos autores emplazan sus imaginarios en esos espacios a que las lógicas de este orden económico de los «commodities» dota de la ilusión de la participación en un espacio mundial que, sin embargo, los concibe únicamente en cuanto productores. La exhibición de la reconfiguración del tejido social impuesto por los nuevos modos de relación con la tierra exigidos por estas políticas, así como de las nuevas formas de control biopolítico gestadas por ellas, responde aquí al deseo de buscar alternativas a un modelo excluyente cuyos efectos lo desvelan inoperativo. Arturo Escobar (2005) propone la noción de «postdesarrollo» como muestra de un aperturismo que destrone la primacía del desarrollo como marco de pensamiento y organización unívoco; nos interesa, sobre todo, el potencial de una propuesta que, si él mismo reconoce quimérica, está encaminada a la visibilización de otras formas posibles de modernidad, de sus «exterioridades».

---

<sup>199</sup> Somos conscientes de que una novela como *El diablo de las provincias* podría haber sido analizada, también, en este apartado. Si decidimos incluirla en la constelación de sentidos producida en torno al regreso, muchas de las consideraciones de este apartado enriquecen algunos ángulos de lectura de la novela.



#### 4.1.1. «¿Se trata del veneno? está en todas partes, ¿no?»: *Distancia de rescate y Fruta podrida*

En *Ladrieros* (2013), la segunda novela de Selva Almada, se relata cómo uno de los niños protagonistas es aclamado en el pueblo, que le prepara incluso un acto de condecoración, por haber encontrado en uno de los canales un «pescado que tiene los dos ojos en el mismo lado de la cabeza» (56). Esta especie, cuya mutación es resultado del medio en el que vive, alude a un aspecto que en la novela *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin adquiere máxima relevancia: la de las consecuencias socioambientales y ecológicas de los nuevos modos de producción. Amanda viaja con su hija Nina a una casa de campo emplazada en un pueblo de la pampa argentina, huyendo del «ruido, la mugre, al congestionamiento de casi todas las cosas» (68) que se da en la ciudad. No obstante, estas pretendidas vacaciones pronto se convertirán en un encierro asfixiante y pesadillesco: Carla, vecina del pueblo con quien traba amistad, le confesará que tuvo que someter a su hijo David, de la misma edad de Nina, a una transmigración, esto es, a una mudanza de parte de su alma a otro cuerpo dada la intoxicación que padeció y por la que el niño estuvo a punto de morir. Amanda descubrirá que el de David no es un caso aislado, y que en el pueblo existe una gran cantidad de niños con algún tipo de malformación: «Estamos en un campo rodeado de sembrados. Cada dos por tres alguno cae, y si se salva igual queda raro. Los ves por la calle, cuando aprendés a reconocerlos te sorprende la cantidad que hay» (70).

A partir de mediados de la década de los noventa las transformaciones que enfrenta el campo argentino se hacen visibles en la liberalización de la comercialización de la soja transgénica, resistente al herbicida glifosato (Olvera, 2017): soja transgénica, glifosato y siembra directa conforman uno de esos «paquetes tecnológicos», esto es, «agroinsumos provistos por las firmas transnacionales» (Hernández, 2012: 73), en sintonía con ese modelo de *commodities* a que nos hemos referido con anterioridad. El *boom* de la soja transgénica, que emplazó a Argentina como uno de sus principales exportadores, opacó, como señala Teubal (2012), los efectos de un modelo que, además de gestar redes de dependencia entre los productores locales y las transnacionales que controlan los paquetes, con la consecuente marginación de aquellos incapaces de incorporarse a estas lógicas, posee importantes consecuencias de carácter humano, ambiental y de salud pública: se produce el desplazamiento forzado de un buen número

de comunidades campesinas e indígenas, aumentan los niveles de deforestación, en detrimento de otras especies autóctonas y provoca un alto impacto ambiental por el uso de pesticidas.

El campo de soja constituye el escenario de la novela de Schweblin: «Más allá la soja se ve verde y brillante bajo las nubes oscuras. Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura» (122). Presencia silenciosa al comienzo, el campo sojero cobrará mayor presencia en la novela de forma progresiva. Carla relata cómo la tarde de la intoxicación de David ella salió de casa cargando con el niño para buscar a uno de los caballos de su marido; lo encuentra tomando agua de un riachuelo y deja a David en el piso para agarrar las riendas del potrillo. Cuando se voltea para buscar a David, ve al niño chapoteando en el agua y, junto a él, un pájaro muerto y entonces sabe lo que a la mañana siguiente confirma el caballo acostado con los párpados hinchados: que David, como el animal, se ha intoxicado. Es entonces cuando Carla acude a la casa verde, donde «vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada» (23). Ante la carencia de servicio médico por la lejanía del pueblo, la mujer le practicará una migración a David que posibilita dividir la intoxicación en dos cuerpos para que este sea capaz de vencerla, a costa de enviar el alma del niño a un nuevo destino corporal que su madre nunca conocerá.

La novela comienza con Amanda en un hospital, acompañada por David; este es el encargado de guiar la narración de Amanda. David trata de que Amanda entienda, de que pueda «*encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos*» (11)<sup>200</sup>. Amanda relata, entonces, los sucesos acaecidos desde que llegó al pueblo: cómo conoció a Carla, madre de David, cómo esta le habló de él y cómo a raíz de esto se instaló en ella un miedo sin sentido que la hizo querer marcharse del pueblo; cómo pasó a despedirse de Carla a los galpones de la oficina donde la mujer trabajaba, cómo la esperó para tomar unos mates sentada con su hija Nina en el pasto mientras unos obreros descargaban unos bidones que en un momento se caen. «*Es esto*» (62), afirma David en este punto de su relato, tras lo que Amanda recuerda que «uno de los bidones quedó solo en la entrada del galpón» (62): «*Esto es lo importante*» (62), sentencia David, y Amanda recuerda cómo Nina, levantándose del pasto, tocándose la ropa y las piernas, le dice que está empapada. «*Es esto. Este es el momento (...) Así empieza (...) Está pasando (...) Los gusanos*» (64-65):

---

<sup>200</sup> Esta tipografía cursiva es la que materializa la voz de David en la novela.

aquí es donde arranca la intoxicación que tiene postrada a Amanda en esa cama de hospital y que ha obligado a Carla a llevar a Nina, pese a las súplicas de Amanda, a la mujer de la casa verde. En el relato de este momento central para David este le pregunta a Amanda insistentemente por la «distancia de rescate», eso que ella le ha descrito como el espacio que la separa de su hija pequeña y que, como una especie de hilo transmisor, permite saber si Nina se encuentra o no a salvo; como una especie de radio de distancia que le permitiría acudir en su auxilio si fuese necesario, este hilo se tensa si la hija escapa del campo de visión o control o se percibe alguna fuerza exterior amenazante. Cuando David le pregunta a Amanda por la distancia de rescate en el momento en que emergen los gusanos, Amanda le responde: «Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David, no hay distancia de rescate» (63). Sigilosa, imperceptible, sin ni siquiera tensar mínimamente la distancia de rescate, la toxicidad que reina en ese campo sojero se impone, descartando cualquier posibilidad de salvación, atravesando los lazos familiares para subyugarlos también a su lógica. David le explica a Amanda cómo, de los niños con malformaciones del pueblo, *«no todos sufrieron intoxicaciones. Algunos ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron»* (104)<sup>201</sup>.

Cuando Amanda narraba por qué fue con Nina hasta la quinta en mitad del campo, David le preguntaba *«¿De verdad este sitio te parece un lugar mejor?»* (68). Los sentidos tradicionalmente asignados al significante «campo» -la reconexión con la vida natural ante el caos y la contaminación de la ciudad, el fortalecimiento de los lazos familiares, la posibilidad de una introspección reflexiva frente a los acelerados tiempos de la urbe- son desechados en la novela de Schweblin para torcerlos en un grado que torna lo bucólico en pesadillesco. Este desvío procede de los nuevos ciclos de producción que subyugan al campo: el propio término de «transgénica» alude al procedimiento al que es sometida la soja, con el objetivo de que esta resista a insectos, plagas o cualquier factor que vaya en detrimento de la mayor productividad posible del suelo, lo que determina el espacio en el sentido enunciado por Ostrov:

Toda configuración espacial representa y constituye a la vez un orden determinado de inclusiones y exclusiones, de usos apropiados e inapropiados, prescripciones y permisos,

---

<sup>201</sup> Resulta llamativo el modo en que muchas de las ficciones del presente describen territorios infectados, condenados, devastados por algo que el propio entorno gesta por sí mismo, como si este engendrara la semilla del mal que lo aqueja: como en esta novela, algo similar sucede en *Yakarta* de Rodrigo Márquez Tizano y en *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera, así como en *El año del desierto* de Pedro Mairal.

centros, márgenes, direccionalidades, sentidos de circulación, recorridos posibles e imposibles. Ese orden –*ordenamiento* en tanto es pensado como efecto o resultado de relaciones de poder– diseña un entramado complejo que habilita y determina cuerpos, identidades, prácticas y relaciones sociales (2014: 11).

Esta modificación radical de la naturaleza de la soja y, por tanto, del suelo del campo argentino, trasciende lo económico para imprimirse en los propios cuerpos, filtrándose en las fronteras de lo familiar, de ahí que Nina se intoxique sin que la distancia de rescate repare en ello. El terreno, ahora modificado para resistir al glifosato, muda su condición; así, la imagen de «la soja verde y brillante bajo las nubes oscuras» contrasta con el resto:

Pero la tierra que pisan, desde el camino de entrada hasta el riachuelo, está seca y dura.  
Sabe –dice tu padre– yo antes me dedicaba a los caballos –niega, quizá para sí mismo–.  
Pero ¿escucha ahora mis caballos?  
No.  
¿Y escucha alguna otra cosa? (122-123).

Este nuevo «orden» se imprime tanto en el campo como en el cuerpo: ambos modificados genéticamente, se tornan espejo el uno del otro. David ha debido «transmigrar» para poder sobrevivir en ese entorno, modificando su naturaleza de un modo que implica el rechazo de su propia madre:

Carla dijo:  
-Era mío. Ahora ya no.  
La miré sin entender.  
-Ya no me pertenece.  
-Carla, un hijo es para toda la vida.  
-No, querida -dice- (15).

Carla expresa en diversas ocasiones el miedo que le induce su propio hijo, al que ya no reconoce ni física ni personalmente; David le cuenta a Amanda cómo su madre, espantada ante los cambios inexplicables que percibe en él, afirma «*que lo que sea que haya maldecido a este pueblo en los últimos diez años ahora está dentro de mí*» (111). El gen que determina que la soja sea capaz de resistir el embate de diversas plagas se filtra en los lazos familiares gestando una maternidad que desdice del hijo ya no engendrado únicamente por sí misma, sino también por las condiciones de ese territorio.

Carla le cuenta a Amanda cómo una de las cosas que más le perturba de David es el modo en que entierra a los patitos que llegan a morir a su jardín. David, en un momento, advierte a Amanda: «*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*» (115); inoculado con el mismo mal que intoxica a todos ellos, pareciera poseer la capacidad de este de empujarlos, transmigrarlos, desde la vida

a la muerte. Cuando David empuja a Amanda, esta alcanza a ver a su marido regresando meses más tarde de todo esto al pueblo, junto con Nina, para pedirle a Omar, padre de David, que le cuente qué sucedió el día en que su mujer -su ausencia en esa escena confirma su irremediable muerte- y su hija se envenenaron, ante el extraño comportamiento que percibe en la niña. Omar es incapaz de decirle nada, y cuando decide marcharse se produce una revelación: en el coche está sentado David, con las piernas cruzadas y el cinturón puesto, tal y como solía hacerlo siempre Nina. Furioso, el marido de Amanda le ordena bajarse, sin alcanzar a darse cuenta de que lo que sucede es que la mayor parte de Nina reside ahora en él. «No ve lo importante –concluye la novela–: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse» (124). Omar, en un determinado momento, le cuenta al marido de Amanda cómo David ha comenzado a atarlo todo, uniendo las fotografías familiares con hilo sisal -elemento que había utilizado la curandera de la casa verde para efectuar su transmigración-; especie de remedo de ese hilo tensor que configuraba la distancia de rescate, este es definitivamente cortado por el padre de Nina, que hace efectiva la fisura del lazo familiar dejando atrás la parte de su hija que habita en David. Es esa fractura la que asegura la pervivencia del sistema tóxico, definitivamente instalado en el seno de la nueva familia surgida de estas fatídicas vacaciones rurales. El cuerpo infecto, transgénico, la nueva naturaleza conformada por lo tóxico es la voz de la novela, el que «hila» el relato de Amanda, el que intenta rearmar con hilo sisal los lazos familiares, el que sepulta a los vecinos intoxicados. Todo ello resulta imagen elocuente de cómo el neoliberalismo opera no sólo como mecanismo estatal sino, también, como sistema de regulación del tejido social, de esa doble incidencia de este tanto por arriba, como «renovación de la forma extractiva-desposesiva en un nuevo momento de soberanía financierizada» (Gago, 2016: 11), como por abajo, en cuanto «proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de *libertad*, *cálculo* y *obediencia*, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva» (Ibíd.: 10)<sup>202</sup>.

---

<sup>202</sup> Cuando analizábamos la novela *La desaparición del paisaje* del boliviano Maximiliano Barrientos aludíamos al proyecto del Parque Industria<sup>202</sup>, ejemplo del discurso desarrollista que se ha visto exacerbado en Bolivia en los últimos años. El espacio en que se emplaza el relato «Chaco» (2017) de Liliana Colanzi es el de un pequeño pueblo de nuevo signado por el aislamiento: «lejos, lejos, estaba el mundo» (81). La carretera que discurre por un lado del pueblo fue construida para satisfacer el hallazgo de petróleo que se hizo en la zona, para cuya explotación «los emisarios del gobierno sacaron a los matacos a balazos, incendiaron sus casas y construyeron la planta petrolera Viborita» (80). Antes que erigirse en un foco de oportunidades o alternativas, el protagonista matiza cómo en ese pueblo nada acontecía, relatando cómo los impactos de «Viborita» sólo se perciben en el modo en que configuran un paisaje tóxico:

Cuando relata a Amanda la intoxicación de su hijo, Carla se autorecrimina que «no sé cómo no lo vi, por qué mierda estaba ocupándome de un puto caballo en lugar de ocuparme de mi hijo», tras lo que Amanda reflexiona «si podría ocurrirme lo mismo que a Carla. Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto a la pileta y se tirara». Pese a sus precauciones, Amanda no podrá evitar tampoco que la infección derivada de los procesos económicos de ese territorio alcance al cuerpo de su hija. Son los diversos procesos que la economía global despliega en ese espacio los que infectan los cuerpos del caballo, de los niños, de la madre, de todos esos mutantes que sobreviven en la pampa argentina. Las lógicas de producción de estos enclaves se desarrollan al margen de la vida que por ellos discurre, sirviéndose únicamente de ella como herramienta. Como los mutantes de la novela de Incardona, continuando el sendero de la evolución al que refería el biólogo de *El diablo de las provincias* de Juan Cárdenas, los individuos que pueblan estos territorios no deben sino plegarse a los nuevos ritmos de una producción que trasciende lo económico para instalarse en el propio cuerpo, en un sentido del que resulta muy significativa la imagen de los gusanos empleada por David.

En el marco de una economía de signo exportador, si Argentina se colocó como líder en el ámbito de la soja, Chile, por su parte, lo hizo en el sector de la fruta, uno de los más visiblemente globalizados. Este sector, desde tiempos de Pinochet, determina el crecimiento económico chileno, adquiriendo un papel protagónico en la década de los setenta y los ochenta. La escritora chilena Lina Meruane se sirve de las dinámicas de este elemento fundamental del capitalismo transnacional para componer, en *Fruta podrida*, y en la línea de lo desarrollado por Schweblin, una serie de reflexiones que giran en torno al modo en que los sistemas de producción se inscriben y proyectan en el cuerpo individual.

Zoila y María, medio hermanas, viven en el Galpón, el terreno donde se producen las frutas de la empresa del padre de ambas, dirigida por María, experta en pesticidas. Cuando Zoila desarrolla una especie de diabetes que podría requerir un costoso trasplante, María, a quien el padre le ha encargado su cuidado, decide engendrar y vender bebés que dona a la ciencia, en un intercambio pactado con el hospital del pueblo, con el fin de

---

En el pueblo no pasaba casi nada. Nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento engordaban sobre nuestras cabezas. Al atardecer esas nubes resplandecían con todos los colores. El que no estaba enfermo de la piel, estaba enfermo de los pulmones. Mamá tenía asma y cargaba por todos lados un inhalador (80).

recaudar el dinero necesario para la futura intervención de su hermana. No obstante, Zoila se rebelará contra María, cuya «obsesión con la perfecta esterilidad de la fruta, con la sanidad del cuerpo propio y ajeno, me dan ganas de vomitar» (93). Al rechazar los cuidados y la vigilancia de su hermana y de los médicos del hospital, Zoila emprenderá una guerra particular en la que la enfermedad le servirá de trinchera ante las exigencias sanitarias como estrategias de control y dominación. Zoila registra esta resistencia en lo que denomina su «cuaderno de descomposición», en el que, en forma de poemas, intercalados en los capítulos de la novela, plasma su experiencia de enfermedad. María, trabajadora infatigable, se dará cuenta, en un determinado momento, de la poca retribución que recibe por su trabajo. Su venganza vendrá con el envenenamiento con cianuro de algunas de las manzanas que exporta la empresa, sembrando el pánico mundial y demostrando así el verdadero poder que es capaz de ejercer. Detenida María, Zoila heredará el dinero acumulado por su hermana, con el que viajará hasta Nueva York, donde se infiltrará en el hospital principal de la ciudad y cortará las sondas de los sueros administrados a pacientes. En la última parte de la novela, una enfermera de este hospital encuentra a una mendiga sentada en un banco de la plaza del edificio sanitario; esa mujer, ya agonizante, no es otra que Zoila.

El concepto de «isla» al que hemos recurrido en diversas ocasiones nos resulta aquí relevante en cuanto muchos de los espacios de la novela se articulan como territorios con lógicas propias y diferenciadas. Ahora bien, lo importante está en el modo en que se relacionan estos espacios entre sí, tal y como lo describían Mezzadra y Neilsen: para estos autores, lo nacional no desaparece en el presente, sino que se relaciona con las múltiples fronteras –transnacionales, locales, mundiales– que proliferan en su interior. El Galpón en el que viven Zoila y María constituye el primero de estos espacios, en cuanto posee su propio orden; emplazada al final de un callejón sin salida que supone entonces la única vía de acceso, la casa se encuentra en medio de los campos de producción, «sitiada por la geometría implacable de los frutales» (18). Esta disposición, determinada por las exigencias productivas, asigna al hogar unas dinámicas propias<sup>203</sup>. Así, María ha colocado en el interior de la casa múltiples relojes que le permiten conocer la hora en los diversos lugares internacionales donde se extiende la acción de la empresa: el tiempo de la casa se sintoniza así con los ritmos de la cadena de producción. Zoila describe en su

---

<sup>203</sup> Para Zoila se vuelve carcelaria, y en un momento, incluso, se dirige a María recriminándole «dime cómo se sale de esta casa» (48).

cuaderno este sometimiento de los tiempos de la casa a los ciclos productivos: «*fin de temporada: / otra vez / los cajones han partido / las sobras inservibles se deshacen / las semillas huecas abonan / el campo otra vez / desolado de cosechas (otra vez / y otras manos ajenas / que abren, siembran, zurcen*» (88)<sup>204</sup>.

Mezzadra y Nielsen proponen no sustituir el concepto de «división internacional del trabajo» sino complementarlo con el de «multiplicación del trabajo», porque aquel parecería obviar que «la configuración contemporánea del espacio global no puede ser correctamente cartografiada como una serie de territorios separados entre sí» (2017: 85). Lo que los autores pretenden reseñar es cómo la concepción tradicional de las especializaciones laborales, que asigna a cada continente unos rasgos determinados según este sea propietario, productor o espacio de extracción, se complejiza en el marco global, gestando diversos procesos en los que se entrecruzan fronteras transnacionales con intranacionales de clase, de género, de raza, etcétera. *Fruta podrida* evidencia muy bien las «nuevas articulaciones y desconexiones entre el mercado mundial, las regiones y los Estados» (Ibídem: 97), materializando cómo inciden en la producción de la subjetividad. En el centro de todo ello se inscribe el cuerpo, que en la novela de Meruane adquiere dos sentidos: en primer lugar, el cuerpo individual, que aquí es el de la mujer, principal personaje de la novela; por otro, el cuerpo colectivo, conjunción de lo científico, lo financiero y lo institucional, tres cuerpos unidos por el mismo cordón umbilical (149) de la racionalidad y el sistema neoliberal. Como hemos observado, el galpón es el enclave local de un sistema parte del espacio internacional, atravesado por lógicas que responden a los dictados de los flujos mundiales, a través de la relación de exportación-importación.

Zoila aludía, en la cita que reproducíamos más arriba, a la acción de abonar el campo «desolado de cosechas» una vez estas han sido recolectadas para la exportación. El terreno fértil a que se refiere trasciende lo espacial para instalarse en la órbita de lo corporal: María, con el fin de recaudar los fondos que le permitan, llegado el momento, financiar el trasplante experimental de páncreas que le han ofrecido a Zoila, establece un contrato anual con el hospital, basado en la garantía de «donaciones anuales a la ciencia...» (29), que no son otra cosa que bebés engendrados para la investigación, convertidos en «exportación destinada a experimentos» (102). A Zoila la visita con regularidad un enfermero que controla su evolución, y que acaba desarrollando cierta

---

<sup>204</sup> Esta cita pertenece al «cuaderno de descomposición» de Zoila, que aparece con esta tipografía. Resulta reseñable el hecho de que las páginas que pertenecen a este cuaderno no se encuentren numeradas en la novela, como si fuesen un discurso alternativo a esta o que discurre por un orden propio.



relación con su hermana María. Así, en un determinado momento, Zoila espía cómo María, que oculta su actividad (re)productiva, es examinada por el enfermero, quien diagnostica que «su cuerpo funciona perfectamente, oigo que le dice. Está lista para una nueva temporada» (63). María no sólo se encarga de garantizar la fertilidad del suelo en el que siembra la fruta que exporta, sino que, además, convierte su propio cuerpo en campo fértil cuyo «fruto» estará destinado, también, al «consumo». Experta en pesticidas y fertilizantes, con los que asegura el éxito del ciclo productivo de la fruta, se administra a sí misma, rigurosamente, medicamentos, contracara de los químicos agrícolas, orientados a propiciar la gestación. Estos bebés forman parte de los flujos del capital que los vuelve mercancía, susceptible de ser administrada bajo las mismas leyes de la oferta y la demanda que determinan el valor de la fruta. Así, cuando el enfermero revisa su estado, María le pregunta si debería incrementar el precio de sus bebés, a lo que le responde: «Han caído otros mercados por regulaciones proteccionistas, por crisis políticas y hasta revoluciones; que en los países del Norte ha aumentado la vigilancia. De modo que sí, (...) puede y debe elevar el precio de sus riesgosos nueve meses de trabajo» (65). El cuerpo de María es, entonces, como los campos de fruta, un lugar productivo insertado en la lógica del mercantilismo capitalista, incapaz de distinguir lo orgánico de lo inorgánico. Cuando María entra por primera vez al despacho del doctor que atiende a su hermana, observa unos frascos de formol en los que flotan miembros que «más que órganos humanos parecían frutos en conserva. Fruta perfecta como la que ella estaba produciendo cada semana en el campo» (22). La serie de paralelismos que construye la novela compone un complejo sistema de significación que apunta hacia el primero de sus sentidos principales: el del cuerpo como objeto susceptible de ser administrado y tratado bajo las mismas lógicas del capitalismo industrial. Lo mismo ocurre con el personaje de Zoila; enferma de diabetes, en su cuerpo se desarrollan procesos químicos similares a los de la fruta cuando se encuentra en estado de fermentación. «Mi cuerpo es una fruta ya madura», (72) afirma, aspecto subrayado por el hecho de que a menudo se encuentre rodeada de moscas.

Las temporeras «más viejas» le advierten de que el médico del hospital del pueblo les produce desconfianza, que es un hombre extraño y que «tuviera cuidado, que muchas habían perdido hijos en el hospital y nunca lograron recuperarlos» (23). Los camiones que salen del Galpón no transportan únicamente fruta; cargan, además, los cuerpos de los niños engendrados, también, por algunas de las temporeras. Ante las duras condiciones de trabajo, estas mujeres responden con una huelga, pese a que el ingeniero de la empresa

las amenaza «con descontarles cada minuto de cimarra en el baño» (90) –lo que evidencia hasta qué punto el control pasa por el cuerpo–. Ellas responden «cantando» sus reivindicaciones de un modo significativo:

Chillan a viva voz, es tu cielo azulado, a todo el volumen que les permitían los pulmones, y las brizas te cruzan, seguido de una retahíla de reclamos: que les pagaran al menos el sueldo mínimo, que les pusieran sillas porque tenían destrozadas las rodillas, que instalaran hélices en los techos para que de veras circulara la brisa de la patria (90-91).

Los reclamos de estas mujeres surgen entre los versos del himno nacional chileno, interviniéndolo de un modo que recuerda al de Pinochet, quien durante su mandato agregó una estrofa que aludía a los «valientes soldados» sostén del régimen dictatorial<sup>205</sup>. Así, las temporeras componen su particular versión del canto a la patria, de la que señalan, antes que «la copia feliz del Edén» o la promesa de un «futuro esplendor» –versos del himno original–, las carencias y lógicas de la opresión. Las resonancias de ese período de la historia chilena, al que ya hemos aludido mediante el término de «concertación», se ve acentuado cuando, para el control de la huelga, se recurre a los militares, que entran en el galpón «decididos a resolver por la fuerza la situación que se había desencadenado, fusilando a los perros para dar un ejemplo de lo que les pasaría a ellas si no se comportaban» (95). Antes, además, María ha logrado calmarlas ofreciéndoles «ofertas individuales (...) pastillas edulcoradas que sólo iban a dividir las y a romper la huelga» (94) aprovechándose, en suma, de que «estaban solas, solísimas (...) sin sus hombres, sin sus maridos, sin los padres de la prole, porque todos ellos estaban cesantes o alcoholizados» (92).

La frontera social, económica, y de género en que se inscriben estas trabajadoras determina su relación tanto con los ámbitos de lo local como de lo internacional, evidenciando el modo en que «las políticas neoliberales desdibujan el límite entre las esferas de lo económico, lo privado y lo político» (Mezzadra y Neilsen, 2017: 290). Resulta muy relevante la dirección que siguen esos camiones llenos de mercancías: de Sur a Norte. El enfermero, en su conversación con María, aludía a la centralidad del Norte

---

<sup>205</sup> La estrofa que añadió Pinochet y que fue eliminada del himno nacional con la llegada de la democracia es la siguiente:

Vuestros nombres, valientes soldados,  
Que habéis sido de Chile el sostén,  
Nuestros pechos los llevan grabados;  
Los sabrán nuestros hijos también.  
Sean ellos el grito de muerte  
Que lancemos marchando a lidiar,  
Y sonando en la boca del fuerte  
Hagan siempre al tirano temblar.

en los dictámenes de los flujos económicos que determinaban las fluctuaciones de la oferta y la demanda. El hospital del pueblo es sede local de otra entidad mayor, el denominado Gran Hospital del Trasplante: «A ese lugar ha viajado sucesivas temporadas nuestro Médico y Director General, a perfeccionarse, y es ese recinto el que manda a especialistas a dar conferencias en el nuestro. En ese lugar surgen las normas de la cirugía y los protocolos experimentales» (101). Los camiones que salen repletos de todo tipo de «frutos» del galpón se dirigen hacia este hospital, del que importan muestras médicas procedentes de esa «industria farmacéutica del Norte» que, junto con «tanta tecnología importada contra la muerte» (23), permitirán al hospital del pueblo adoptar la velocidad de progreso dictada desde allí. La novela de Meruane incide en el tradicional estatuto de productor de América Latina: el Sur dota al Norte de materias primas, los bebés de María y las temporeras, en un claro remedo de unas lógicas de dominación económica de marcado carácter neocolonial. Del Norte se importan, además de objetos, medicinas, herramientas y dispositivos, también patrones, preceptos, sistemas de interpretación, modos de medición y producción del tiempo. En el episodio de la huelga María recibe «órdenes en inglés de los gerentes extranjeros» (92) sobre cómo actuar. Si, como afirma Garrido Domínguez (1993), la lengua suministra al relato las adherencias ideológicas de su contexto de origen, la referencia al idioma de los centros internacionales que dictan los patrones económicos y culturales traza la unidireccionalidad de estas relaciones, sostenidas en la jerarquía y la dominación.

El Norte es definido en la novela en unos términos que lo asemejan a ese gran Ojo con el que tiende a representarse la novela *1984* de Orwell. La denominación del pueblo en que Meruane despliega la acción de la novela, «Ojo Seco», instala un simbolismo que no nos parece baladí; Hernán Ronsino, en el artículo que hemos citado, define lo que el Norte de *Fruta podrida* encarnaría acudiendo a esta misma imagen:

¿Qué nos dice el Ojo del Gran Hermano? ¿Ese Ojo puede ser también el Ojo del Capital Financiero Internacional? Ese Ojo, el del Gran Hermano, controla a los participantes de la Casa a lo largo de las 24 horas. El Gran Hermano pone las reglas de juego. El fin es el dinero y la fama. Los participantes no sólo venden una supuesta fuerza de trabajo. El mercado, el capital, si se quiere, ahora también exige la privacidad: los participantes venden su privacidad, *sus cuerpos*. Las esferas de lo público y lo privado se confunden, se superponen. El Ojo todo lo ve. Entonces, ¿qué diferencia hay entre ese Ojo del Gran Hermano, y el Ojo del Capital Financiero, que controla y opera las 24 horas de los trescientos sesenta y cinco días del año, que pone las reglas de juego, que persigue también dinero? Se podría decir que el Gran Hermano es el Capital Financiero Globalizado. (Ronsino, 2011: online)<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup> La cursiva es mía.

Meruane, en su ensayo *Viajes virales*, define Nueva York como la «sede mundial del capitalismo» (2012: 13). En la última parte de la novela, la acción se traslada hacia esta ciudad, la Gran Manzana<sup>207</sup>, a la que viajará Zoila. En la relación entre estas dos espacialidades se articula el sentido ideológico de *Fruta podrida*: «No se puede acabar con la desigualdad de las mujeres sin cuestionar el capitalismo, porque la desigualdad de género, más que una construcción ideológica o una situación social, es el elemento fundamental del capitalismo» (Emmelhainz, 2016: 256). El Sur ocupa en la novela la misma posición subalterna de la mujer, mostrando la perpetuación de esquemas dualistas ya inoperativos; Meruane exhibe el papel tanto de América Latina como de la mujer en la distribución global del trabajo, mostrando cómo, tras ello, se encuentra un proceso mucho más complejo. Por ello el espacio local de la novela se encuentra conformado por una heterogeneidad de fronteras, que se relacionan entre sí de un modo que desdice de las tradicionales separaciones de las formaciones laborales.

Estas estrategias se evidencian en las intervenciones tanto de Zoila como de María. La imagen de María como trabajadora obstinada y dedicada, rigurosa, implacable, puntual en la gestación, ejemplo de la subordinación a lo institucional, a lo médico, a lo científico, a lo económico, a lo internacional —«industriosamente ella siembra, fertiliza, pare y negocia» (73)—, se desmorona cuando cobra conciencia de que, pese a todo, ella no es más que otro engranaje de ese proyecto de producción, del que nunca obtendrá reconocimiento alguno: «Y todo para nada, dice, para nada más que promesas vacías, promesas y expectativas que sólo yo cumplí» (103). Infravalorada por su padre, por el ingeniero, por el médico, por ese sistema al que se rindió completamente, relegada del lugar que merece, diseñará un plan de venganza. Gracias a sus conocimientos agroquímicos envenenará con cianuro algunas de las manzanas destinadas a la exportación: «Sí: un veneno que atenta contra la seguridad del mundo (...), un hallazgo que siembra el terror entre los ciudadanos, y pánico, y angustia entre consumidores, y desesperación entre los exportadores en esa cadena de montaje todos están siendo afectados» (105). Es así como desde su enclave local, María interviene, infectándola, en esa red global. Si la de María podría definirse como esa subjetividad varada de que hablaba Locane para referir a los espacios limitados en la participación en el espacio

---

<sup>207</sup> No parece casual que María escoja una manzana para introducir el veneno que dislocará las redes de intercambio mundial.

global, al mismo tiempo logra trascender ese rol contagiando los flujos del capital para dismantlar su eficiencia. «La que da trabajo soy, y la que provee los supermercados al otro lado del océano, en todos los continentes. En estas manos recae toda la responsabilidad económica y moral» (76), reivindica María; su nombre la señala como «la hermana, la abuela, la madre de todas» (44), y no deja de ser significativo el hecho de que esta María de nombre fundante inserte una manzana de reminiscencias también originarias en un ciclo de producción de que ella es máxima representante.

Zoila, por su parte, encarna, en el universo higiénico-sanitario de María, la materialización propia de la peste, de la enfermedad que «se ha instalado en la casa» (41). A su erradicación dedicará sus esfuerzos, llevando un control exhaustivo de su hermana pequeña, que rechaza sus atenciones: «No contempla —afirma Zoila— la posibilidad de que me niegue a sus cuidados, que me niegue a la inmortalidad, que prefiera una libertad de corto plazo» (71). Zoila subvierte la lógica de María y le impide intervenir, como en el campo, en su cuerpo-territorio, sobre el que su hermana quiere ejercer un control que se vuelve biopolítico. Afirma Foucault que la biopolítica administra la vida trazando dos sectores: el orgánico, referido al cuerpo propio, individual, y el biológico, que aludiría al cuerpo social, colectivo, sobre los que actúa, en su doble dimensión, la medicina como «saber-poder» (2006: 204). A ello alude la enfermera, personaje principal de la última parte de la novela y voz de la medicina en el sistema capitalista global, cuando afirma: «*Que muy suyo será su cuerpo pero no le pertenece. Dígale que ni ella ni nadie es propietario de su cuerpo, el cuerpo es un bien colectivo, no puede disponer de él, y listo*» (174). Desde aquí concibe Zoila su propio proyecto subversivo —«La enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten» (78)—, rechazando todos y cada uno de los dictámenes de los médicos o de su hermana, a quien engaña constantemente. Escapa de su vigilancia para administrarse insulina con el único fin de poder comer todo el azúcar que desee; adultera los análisis de orina mensuales, y cuando le ofrecen un trasplante de células madre, se niega, ante el asombro del Médico, bajo el amparo de su reciente mayoría de edad: «Por apenas unos días me he escapado de sus manos y ahora comprende que sé demasiado: me he vuelto un peligro para su causa» (87)<sup>208</sup>. El cuerpo enfermo se muestra así capaz de cuestionar el sistema médico, basado en su naturaleza de poder-saber, desde su condición

---

<sup>208</sup> Del modo en que el biopoder expropia el control sobre el propio cuerpo subyugándolo a lo estatal resulta significativo el diálogo que se produce entre Zoila y el Médico en este momento:

¿Células de quién?

Del hospital, dice sin inmutarse.

De qué cuerpo salieron esas células es lo que querría saber (85).

social relegada al ámbito de lo abyecto (Kristeva, 2006). Zoila se recrea en la descomposición, en la fermentación que su cuerpo, como la fruta, emprende: «Estoy perfectamente, le digo aunque sé que no es cierto. Mi cuerpo empezará a capitular, más temprano que tarde. (...) Pero no tengo miedo, no siento angustia. Nunca me he sentido más dueña de mi cuerpo» (101).

«Zoila» remite a ese «zoé» que Giorgi Agamben opone al «bíos» para referir a la existencia biológica —«nuda vida»— y a la existencia política, respectivamente; es a esa «vida expuesta a la muerte (...), elemento político originario» (2004: 114) que es la «zoé» a la que remite este personaje. Nos interesa especialmente el modo a que ello aluden Clément y Kristeva:

Es muy posible que una sociedad dominada por la técnica y el beneficio reduzca a las mujeres a ser las poseedoras de la vida «zoológica» [*zoé* – vida biológica] y no favorezca la interrogación, la inquietud espiritual que constituye un «destino», una «biografía» [*bíos* – vida para contar, susceptible de biografía] (...) nueva versión del totalitarismo *soft* que, tras la célebre «pérdida de valores», erige como «valor supremo» la vida, pero la vida en sí misma, la vida sin preguntas, donde las mujeres-madres son las ejecutoras naturales de esa «zoología» (2000: 22).

La intervención de Zoila apunta precisamente hacia este estatuto tradicionalmente otorgado a la mujer en la sociedad capitalista. Zoila debe componer un cuaderno de composición «donde yo anoto la comida, la dosis, los colores desplegados por las tiras reactivas en la orina» (41), los síntomas y diagnósticos que después revisará el médico general. Sin embargo, de forma paralela a este, Zoila enfrenta en el «cuaderno de descomposición» otra escritura que sigue una lógica que difiere de aquella: «Abro mi cuaderno y anoto frases que luego descompongo en versos» (58). Sus páginas, colmadas de poemas cuyos versos resultan de la fragmentación del lenguaje ordinario, causal y lógico de la medicina, se diseminan, con una tipografía propia y sin número de página. Esa «S» que bien podría ser la inicial de «Salud», que aparece en la novela en mayúsculas, supone una frontera, un límite entre la salud y la enfermedad, entre la verdad y la mentira, entre esa Z.E.C –Zoila del Campo– de que dan cuenta las muestras de orina y esa otra Zoila que las adultera con agua; «*Esta espera con su S intercalada*» la convierte entonces en umbral, antesala a una muerte a cuyo encuentro se dirige un cuerpo enfermo pero dueño de sí mismo. En ese cuaderno Zoila articula, así, una subjetividad que deconstruye los ciclos productivos en que se encuentra inmersa, cuestionando en suma esa dualidad zoé-bíos como entidades excluyentes.

La intervención de Zoila contra esa «ruleta perversa de la medicina que alarga sin sentido mi inexorable deterioro» (97) se completa cuando viaja, como la fruta envenenada de María, hasta ese Norte epicentro del sistema. «Tú serás la fruta que pase inadvertida» (123), se dice a sí misma, y cumpliendo sus deseos de fuga largamente gestados, logrará, con el dinero de María, viajar hasta Nueva York, donde completará su plan: pasando inadvertida, franqueará los interiores del Gran Hospital para cortar los sueros a los que se encuentran conectados multitud de cuerpos, rompiendo esa «línea de ensamble, una cadena de producción que te revuelve el estómago» (130). Avanzada su enfermedad, ya madura, Zoila logrará infectar ese sistema médico, en un claro remedo de la intervención de María con las manzanas, acentuado por el título de esta parte, «Fruta de exportación». Fugada, exportada, trasplantada, desaparecida<sup>209</sup>, pasará el resto de sus días sentada en el banco de la plaza del Hospital, donde la encontrará la Enfermera, cuyo monólogo compone la última parte de la novela: «Pies en la tierra». Tras acabar su turno, esta mujer sale a la calle en pleno invierno; llama su atención una mendiga sentada en un banco a la intemperie. Cuando intenta hablar con ella, la ausencia de respuesta explica la forma de monólogo de esta parte. La voz de la enfermera emerge como eco directo de la voz propia del sistema médico, para defender que *«el cuerpo no tiene por qué acabarse en estos tiempos de la reproducción biológica. Todo puede repararse o repetirse»* (162), subyugado a *«su prolongación y su repetición eterna»* (164). La muerte, señala este personaje, pronto será un elemento arcaico, cuando sea administrada por el servicio de salud regido por la racionalidad neoliberal. En esta línea, Michel Foucault apunta, con la noción de «biopoder», al modo en que el Estado imprime en los cuerpos un poder destinado a la prolongación de una vida que sea proclive a las dinámicas productivas que con el capitalismo devienen en centrales:

Ese bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos (1998: 84).

Este momento trae consigo, además, una nueva noción de población como objeto de esa biopolítica: «La población como problema biológico y problema de poder» (Foucault, 2006: 198). Lo biológico y lo político quedan así entrelazados en la articulación de un

---

<sup>209</sup> Afirma en un momento Zoila: «Vuelvo a pensar que debo irme. Como sea, largarme. Como la fruta de mi hermana, exportarme. Como los órganos del médico, trasplantarme. Como las criaturas en el hospital, desaparecer misteriosamente» (97).

poder que se desplaza de ese hacer morir o dejar vivir del monarca, hasta el hacer vivir y dejar morir del presente (Idíbem: 199). Más allá de la regulación, gestión y optimización de una vida productiva sometida al modelo económico, este afán por la perdurabilidad de la vida tiene que ver además con el límite que la muerte supone en cuanto espacio de terminación de un poder incapaz de intervenir allí, lo que determina, como señaláramos, que en el presente se recluya la muerte a un ámbito de lo privado que lo torna tabú<sup>210</sup>. Así, en un determinado momento, el enfermero que la cuidaba le cuenta a Zoila la historia de una anciana a la que sometieron a sucesivas amputaciones ante el avance de la gangrena; a pesar de sus reclamos pidiendo que la dejaran morir, el Médico se negó aludiendo: «No soy Dios para dejar morir a ninguna vieja (...) Dejarla morir, ni muerto» (62); frente a ello, la anciana reivindicaba: «Mutilada estaré (...) pero soy una mujer entera ante la muerte» (62).

Hacia el final de la novela la enfermera percibe que la mendiga ha perdido la conciencia. Tras sentir el olor putrefacto que despide su cuerpo comienza a palparla en busca del origen de esa hediondez; de entre su abrigo saca unos papeles con el último poema del cuaderno de Zoila. Cuando se acerca a la pierna escayolada de Zoila –que la joven se había fracturado antes de partir a Nueva York– y logra introducir sus manos por el yeso piensa:

¿Dónde están el empeine y todos sus frágiles huesos, dónde la planta de este pie, dónde el extremo de este cuerpo, dónde el final de mis urgencias...? Ay, dónde termina ese cuerpo, dónde está el punto final de esta mujer. Que ella o cualquier por favor me lo diga, y quizá entonces sí pueda por fin callarme... (185).

El cuerpo mutilado de Zoila escribe, en el discurso médico, unos puntos suspensivos que niegan la clausura y rechazan ese punto final que busca desesperadamente la enfermera; ahí reside, justamente, la intervención de Zoila: la de encarnar una suspensión que se abre en el discurso lógico, médico, para alcanzar la plena y total legitimidad del cuerpo propio. Tras escuchar el relato de los entresijos del sistema económico, científico y médico internacional que hace la enfermera, Zoila, en una de sus pocas intervenciones, interroga: «*Y por qué todos guardan silencio*» (178). El silencio es, precisamente, lo que ella niega a esta enfermera suspendida en la no terminación del cuerpo que palpa. Hemos referido cómo lo científico, lo financiero y lo internacional son descritos en la novela como tres cuerpos unidos por un mismo cordón umbilical; si en el centro de esta tríada emplazásemos ese Ojo que todo lo ve a que aludía Ronsino, obtendríamos una imagen

---

<sup>210</sup> Ver el análisis del cuento «Cambalache» de Bruno Petroni, incluido en el capítulo 2.



simbólica que encarnaría un cuerpo-Estado que asienta su poder en esos tres vértices, haciéndose entonces sintomático que Meruane escoja «Ojo Seco» para nombrar el pueblo en que se emplaza el Galpón, origen de la crisis que dismantelará los flujos entre esos tres cuerpos. Estos tres órganos garantizan el funcionamiento perfecto de un cuerpo que es, en su versión orgánica, una «máquina perfecta» (25) que lo iguala al suelo fértil en el que germinan las semillas de los frutales que rodean el Galpón, tornando a la mujer que no engendra, por extensión, «improductiva» (157).

El mapa de Meruane visibiliza el modo en que lo local se rearticula en el seno de los procesos globales, así como la forma en que las relaciones con los grandes centros internacionales reactualizan escenarios de dependencia<sup>211</sup>:

La configuración contemporánea del espacio global no puede ser correctamente cartografiada como una serie de territorios separados entre sí. Esto se debe a que se compone de una serie de superposiciones, continuidades, rupturas y comunidades, que dificultan no solo el mapeo del mundo como un conjunto de territorios contiguos sino las divisiones económicas (Norte-Sur) y civilizatorias (Oriente-Occidente) a gran escala, que han estructurado los enfoques sistemáticos de la historia y el comercio mundiales. La división entre Oriente y Occidente es una reliquia de las construcciones culturales y espaciales eurocéntricas que persistieron y mutaron a través de los periodos (imperiales) clásico, medieval y moderno (Groh, 1961). Por el contrario, la división Norte-Sur provee un modo de distinción entre las regiones ricas y pobres cuyos orígenes pueden hallarse en las narrativas de la modernización social y del desarrollo económico (Mezzadra y Nielsen, 2017: 85-86).

Como afirman Gago y Mezzadra (2015), reducir la complejidad del extractivismo a las materias primas o inertes incide en una limitación de la imagen de América Latina en la división internacional del trabajo, que dejaría de lado las implicaciones que ello posee en la construcción del tejido social, del mismo modo que resultaría reduccionista circunscribirlo únicamente al paisaje rural o no urbano. La novela de Meruane trascendería todo ello componiendo una red de sentidos transversales que insertan las problemáticas del capitalismo transnacional en las diversas aristas que este posee en América Latina. Pero, sobre todo, aquello de que habla *Fruta podrida* es de la intervención del capitalismo transnacional en una producción que alcanza a la propia subjetividad, el modo en que «la racionalidad y gubernamentalidad neoliberal infiltran los cuerpos y las almas de los sujetos de un modo absolutamente físico, material, con el cual se corresponden múltiples prácticas de subjetivación» (Ibídem: 290). La postura

---

<sup>211</sup> Aún a riesgo de excedernos en la interpretación, no nos parece causal que Lina Meruane haya escogido como disparador de estos planteamientos el sector frutícola chileno, símbolo internacional del motor económico de la dictadura de Pinochet, en el señalamiento de la perpetuación de un estado de cosas que tiene su origen histórico en un régimen autoritario.

política que Meruane elabora en esta novela, canalizada principalmente por las actuaciones de Zoila y María, podría sintetizarse con uno de los subtítulos que utiliza Emmelhainz en su ensayo: «Lo personal es político» (2017: 247).

Chile sólo emerge, preciso, una única vez, y lo hace desde la retórica nacional de su himno: «Es tu cielo azulado (...) y las brisas te cruzan» (90); entonados por las temporeras en huelga, estos versos se develan en su artificio cuando entre ellos las trabajadoras incluyen otros propios: «que instalaran hélices en los techos para que de veras circulara la brisa de la patria» (91). Aires que cruzan la patria ahora estancados, fruta que catapulta la economía nacional ahora podrida. Por aquellos vuela, en condiciones óptimas, la fruta destinada a la exportación, quedando sin embargo atrás «la fruta caída, la fruta picada por los pájaros o mordida hasta el hueso por implacables gusanos» (69): «¿Y si el tiempo fuera la herida, una herida que con el tiempo se infecta?» (175), se pregunta Zoila; gangrenado, infectado, ese tiempo muerto espera, únicamente, a ser recogido: «¿Viene por fin el camión a llevarse el cadáver de nuestro tiempo?» (182).

Hemos analizado, en el capítulo anterior, la novela *Caja de fractales* del puertorriqueño Luis Othoniel Rosa, quien compone una sociedad distópica producto de algunas de las derivas del sistema capitalista. El Puerto Rico de 2028 es consecuencia de algún tipo de catástrofe: -los apagones son constantes a causa de una debacle energética, la escasez de alimento ha hecho del trueque el modo de subsistencia y el producto más fácil de conseguir son las drogas. Cuando Alice, en el capítulo que narra el período 2037-2040, relata a sus amigos de Nueva York lo que sucedió en su país, les explica cómo clausuraron las fronteras, confiscaron los alimentos y se prohibió a la gente acceder al campo; entonces comenzaron las muertes, gracias a lo que se denomina un «golpe poblacional diseñado»: «Sabían que cuando el petróleo empezara a escasear había poblaciones completas que podían desaparecer con el toque de un botón, que había que usarlos para producir excedente a lo bestia y luego matarnos» (65). Ese «consenso de los commodities» que se instala como herramienta fundamental del capitalismo transnacional en el transcurso de los 2000 es llevado aquí al extremo: la gestión poblacional responde al mismo modelo que, por ejemplo, se aplica en el campo con el monocultivo: explotada al máximo la tierra, esta es quemada para que el ciclo pueda volver a comenzar. En 2011, el presidente de la Asociación de Agricultores de Puerto Rico declaraba la necesidad de tomar conciencia de la relevancia de la agricultura para el país, «mucho más cuando en los próximos años se habrá de crear un estado de emergencia en la disponibilidad de alimentos», haciendo hincapié en que se importa el 80% de lo que se consume (en

Guadalupe-Pérez, 2011). La participación de Puerto Rico de las redes de intercambio internacional mediante una lógica productiva que privilegia la exportación de recursos, dejando el suministro de la población a cargo de un modelo de importaciones que depende de las fluctuaciones mundiales<sup>212</sup>, adquiere en la novela de Rosa las dimensiones catastróficas que se venían advirtiendo tiempo atrás. Lo local, acentuado por la insularidad de este espacio, descarta los límites que la visión reduccionista del regionalismo le otorgara para tematizar una problemática plenamente enraizada en las derivas globales.

#### 4.2. Entre lo infértil y lo (sobre)producido

La novela *Ladrilleros* y el relato «Intemec» (2016), de Selva Almada, constituyen una especie de estado intermedio entre los territorios sobreexplotados que describen la novelas de Schweblin, Meruane y Rosa y los parajes yermos de *El viento que arrasa* de la propia Almada y las novelas de Ariana Harwicz con que concluiremos este capítulo. Muy rentable para unos, enclave de violencia y miseria para otros, el territorio que articulan estas ficciones muestra la complejidad de unos procesos que ya no pueden reducirse a la dualidad centro-periferia o local-global.

Empresa de alumbrado, Intemec llega a un pueblo del interior argentino: «El día que llegó Intemec, hará dos meses, todo el pueblo salió a la avenida para ver pasar las máquinas amarillas y rugientes» (162). Esta expectación se deriva del progreso que, se supone, implica:

La agitación había comenzado antes, cuando empezaron a circular los rumores de que la compañía haría base en el pueblo para realizar el tendido eléctrico de más de sesenta kilómetros hasta Villaguay. Más de sesenta kilómetros de postes, torres y cableado. Trabajo para cincuenta hombres, decían. El mayor emprendimiento desde la construcción de la ruta 130 hacía quince años (162).

---

<sup>212</sup> La Cámara de Comercio sintetizaba en 2001 la situación como sigue: «Puerto Rico es un gran exportador y nuestra economía se basa en el comercio exterior. Nuestras ventas al exterior superan en valor a nuestro Producto Bruto, por ejemplo, en el año fiscal 2000 las ventas al exterior fueron \$47,980 millones y nuestro Producto Bruto fue de \$41,363 millones. El reto es que las industrias nativas no participan en la gran mayoría de las exportaciones. Nuestra actividad exportadora se concentra mayormente en las actividades de empresas manufactureras subsidiarias de matrices estadounidenses, las cuales importan insumos y exportan su producción a la empresa matriz sin que localmente se desarrolle el peritaje para la actividad exportadora, por eso es que el 87.8% de nuestras exportaciones de mercancías registradas son a los Estados Unidos, donde se ubica la mayoría de las matrices de nuestras empresas manufactureras» (en Cintrón Fiallo, 2004).

El de Intemec no es sino ese discurso desarrollista que genera en la población determinadas expectativas: más trabajo, el triple salario que el del pueblo, más progreso, más servicios. Todo ello contrasta con la trama del relato: integrado a la compañía, el narrador debe hacerse cargo del traslado del cadáver de uno de esos chaqueños que componen la mayor parte de la plantilla, «gente callada. La mayoría son indios» (163), fallecido como consecuencia de un accidente laboral. Ese viaje supone el cuestionamiento del lema que exhibe la compañía, «Intemec: medio siglo sembrando luz en la Patria», que resulta irónico por la explotación de sus trabajadores:

El muerto, el Willy, él y todos los demás no eran sino herramientas de la compañía, más baratas que cualquiera de las modernas máquinas amarillas con sus brazos-grúa y sus palas dentadas. Con el fajo de billetes que llevaba para consolar a la familia del obrero muerto no alcanzaba para pagar una sola pieza rota de esas máquinas (192).

Como sucedía con la empresa Viborita del relato «Chaco» de Liliana Colanzi o, como veremos, con la carretera que se construye para comunicar el pueblo de la novela de Melchor con los pozos petroleros, Intemec desencadena a su paso procesos que distan en gran medida de los que promete el desarrollismo capitalista.

*Ladrilleros* (2013), por su parte, relata la historia de dos familias, los Tamai y los Miranda, vecinos y enemigos que sobreviven en un «páramo norteño» gracias al negocio de los ladrillos. Los maridos gastan el poco dinero que ganan en alcohol o el juego, mientras las esposas pugnan por sacar adelante a una familia sometida por la miseria, en un marco social marcado por la lógica heteropatriarcal. La novela comienza con los hijos de ambas familias, Pajarito Tamai y Marciano, muriendo, tras haberse enfrentado en una pelea; es a partir de ahí cuando se inicia la rememoración del pasado de estas familias, en su lucha por la supervivencia y marcadas en ambos casos por la ausencia del padre: si Tamai decide abandonarlos agobiado por la rutina familiar, Miranda es asesinado en un crimen que permanece irresuelto.

Óscar Tamai llega al pueblo para trabajar en la cosecha de algodón, junto a «cientos de cosecheros que llegaban a diario» (25), «peones golondrina, hombres gastados por el trabajo bruto y la pobreza, en su mayoría indios, callados y vergonzosos» (24). En la fonda que alimenta a los trabajadores que llegan al pueblo Tamai conocerá a Celina, su futura esposa. La oposición del padre de esta al matrimonio se debe a que Tamai era un «cosechero pata sucia y muerto de hambre, un medio indio de quien desconocía toda procedencia» (35). Tamai trabaja en redes de trabajo informal: «Hacía changas. En la época de cosecha, en los algodóneros; el resto del año en lo que se presentara: carga y

descarga de materiales de construcción, tendido de alambrados en el campo, poda de árboles en el pueblo, ayudante de albañil» (39). La compra de la ladrillería en la que trabajará más tarde, impulsada por el deseo de Celina de lograr cierta estabilidad para su familia, responde a la oferta del anterior dueño, quien quiere marcharse al sur a trabajar en una de esas petroleras que posibilitan alternativas laborales inexistentes en el pueblo. No obstante, el paso de trabajador informal a productor no supone, para los Tamai, gran mejora económica, pues este «trabajaba a media máquina y los pocos clientes que conseguían terminaban disconformes» (65), del mismo modo que les sucede a los Miranda, pues «Elvio Miranda era un buen ladrillero, quizá el mejor del pueblo, avalado por la tradición familiar en el oficio, pero era otro que andaba a su aire y no cumplía con los plazos de entrega. Le gustaba más entrenar a sus galgos de carrera» (66). El horno de Tamai, como el de Elvio Miranda, quien hereda el negocio de su padre, se emplaza en un paraje de «apariencia lunar y desértica» (41):

El horno estaba ubicado en el barrio de La Cruceña, el más antiguo del pueblo, levantado en los alrededores de la vieja planta extractora de tanino. Las casas, construidas en el 1900, estaban venidas abajo, pero en todas vivía gente. Caminaron por las calles de tierra donde jugaban chicos descalzos y perros; en los terrenos baldíos había caballos sueltos y corrales de chivos. No era el mejor barrio del pueblo, pero tampoco el peor (41).

El punto máximo de la producción de tanino coincidió con la Primera Guerra Mundial, puesto que se usaba para curtir las botas, correas y sillas de montar de los soldados. En *Humo* (2017), la última novela de Gabriela Alemán (Río de Janeiro, 1968), que desarrolla en una de sus líneas argumentales la Guerra del Chaco, un personaje describe el origen de esta industria, iniciada por un español que poseía 5.700.000 hectáreas, esto es, el diez por ciento del territorio paraguayo. Así, relata cómo, cuando comenzó la explotación, se utilizaron los árboles más viejos, óptimos para la extracción de tanino, y, más tarde:

Fue el turno de los árboles más jóvenes, cuyos diámetros era insuficientes para la producción de tanino y que sirvieron para fabricar los durmientes del ferrocarril y, por último, las vigas resistentes de apenas veinte años que sirvieron para la elaboración de los postes reforzados de las estancias pamperas. El quebracho valló y unió Argentina, Andrei, en gran parte con vigas que bajaban por el río Paraguay desde Puerto Casado hasta Asunción, y que luego seguían ruta por el río Paraná hasta Buenos Aires. Se instaló la esclavitud en el Chaco, sin discriminar países. Para las compañías, *el deber es primero, el derecho después*. ¿Sabe cuál es el deber? Errar por el monte virgen mientras se depreda todo lo que está a la vista y, cuando se termina, levantar el campamento y formar otro y luego arrasarlo otra vez con todo (Alemán, 2017: 108-109).

Si remitimos a ello es porque este es precisamente el escenario que describe Almada en su novela: el de un antiguo enclave de alta producción reducido ahora a ruinas, cuya

naturaleza ha sido radicalmente saqueada; misma geografía, la del norte del país, que queda descrita en una sentencia de su cuento «Niños»: «Aunque era el campo, tenía algo de desierto» (2016: 25). Los caminos de tierra, el polvo, la aridez configuran el espacio hostil en el que han de sobrevivir estos personajes, en medio de lógicas familiares, personales y sexuales que genera el propio territorio.

La atmósfera de *Ladrilleros* se encuentra atravesada por una violencia recurrente y consustancial a la cotidianidad del lugar: «Las muertes en peleas de bar, entre borrachos, así como los llamados “crímenes pasionales”, eran tan frecuentes que apenas si merecían algún comentario en la radio» (85), además de ignorados por las autoridades locales «a menos que fuesen allegados de la víctima o el victimario» (85). Elvio Miranda aparece, una noche, degollado, sin que haya testigos de su muerte; la «saña» del crimen y la importancia de la familia de la víctima determinan que se abra una investigación (85). Junto a la mala fama que poseía por criar galgos y poseer deudas de juego se contempla, entre sus posibles enemigos, a las constructoras que le compraban ladrillos a Miranda, «gente que tenía negocios con el gobierno de la provincia, peces gordos que podían fácilmente matar a un hombre, mandarlo matar, mejor dicho, y seguir con sus vidas» (86). Posteriormente, el robo al Banco Provincia «sepultaría para siempre la investigación del asesinato del ladrillero» (87), quedando impune el crimen de Miranda.

Los personajes viven desde la infancia en esta lógica violenta: «Se diría que cada uno fue tomando conciencia de su propio cuerpo durante esas riñas» (143). El proceso de madurez personal se lleva a cabo en el paso «de la habilidad bruta a la destreza refinada» en la pelea cuerpo a cuerpo. En ese contexto, en el que «una navaja es casi la continuación de la mano que la sujeta» (104), trasgredir los roles de la masculinidad trae graves consecuencias: Marciano descubrirá que su hermano Ángel mantiene una relación amorosa con Pajarito Tamai, su enemigo; movido por la obligación de defender el honor familiar se enfrentará con él en lo que será la última de sus riñas, la que refleja la primera escena de la novela en la que ambos muchachos agonizan.

Marciano, el hijo de los Miranda, sueña con marcharse a Entre Ríos, a otro lugar capaz de ofrecer lo que en su pueblo no puede encontrar:

- No, papá. Quería vivir en un sitio como ese. Con todo ese verde, con toda esa agua; si hasta los pájaros eran más lindos que acá, el plumaje más brillante, los picos más coloridos. Acá todo duro, seco, espinoso, lleno de polvo. Allá, hasta el carácter de la gente debía ser más amable. Acá no se puede, acá todo tiene que ser violento, a la fuerza (70).

Aquí se dibuja en su plena potencialidad el territorio que construye Almada: la violencia que lo caracteriza forma parte consustancial de él, y es el propio medio el que engendra esas condiciones. Los agentes que contemplan, al final de la novela, el lugar donde finalmente han muerto los dos muchachos, mantienen el siguiente diálogo:

-Tenemos que ir a otro lado, donde haya agua...  
Va a haber que ir bastante lejos...  
Qué importa. Total, para lo que hay que hacer acá (196).

Antes, Rebolledo, el oficial de policía ha exclamado: «¡Qué desperdicio, mierda!», aludiendo a la juventud de los muchachos muertos. Si bien el espacio en la novela aparece dominado por la «barbarie», ahora esta barbarie en ningún momento se contrapone a su tradicional contraparte civilizada, pues aquí no hay rastro alguno de civilización y lo único que puede contemplarse es la nada, un territorio sostenido en la carencia radical: de vegetación, de agua y de cualquier sentido comunitario. No asistimos a la simbolización del territorio: el barrio de La Cruceña y su entorno, donde sobreviven estas familias, materializa las consecuencias socioeconómicas y ecológicas de la sobreexplotación a que estuvo sometida la región en el siglo pasado.

La herencia es, en ese lugar, biológica, pero, además, natural, en cuanto las condiciones propias del territorio se perpetúan, inmutables, de generación en generación. Es, de hecho, la trasgresión de las fronteras tradicionalmente establecidas, en este caso las de la sexualidad y el género, lo que determina el fatal desenlace. Lugar desértico, despojado, yermo, inservible prácticamente al sistema productivo, este gesta unas condiciones de miseria, abandono y violencia que se imponen sobre los habitantes de un modo rotundo que descarta alternativa alguna. Asignar a este territorio la categorización de barbarie en su sentido tradicional, como contracara de la civilización, podría definirse, en términos de Roberto Schwartz, como una «idea fuera de lugar», en cuanto en este espacio no existe rastro alguno de lo comunitario o de lo institucional. Lo único perceptible en esta geografía es la desolación más radical, de la que proceden la violencia y la miseria, que se suceden en ciclos naturales, lo que determina que para encontrar otra posibilidad, para hallar agua o un paisaje verde, deba dejarse atrás ese lugar. Si el campo ha sido, tradicionalmente, la diferencia desde la que se ha configurado la literatura urbana o cosmopolita, este ahora se ve despojado de cualquier valor simbólico, apuntando hacia otros aspectos como las consecuencias ecológicas de esa primacía de los «commodities» y el modo en que esto se refleja en la distribución del trabajo; o las lógicas que gesta y

perpetúa un lugar «espinoso, lleno de polvo» en el que «no se puede, todo tiene que ser violento, a la fuerza» (70).



#### 4.3. Lo popular en el avance de la racionalidad del progreso. *Temporada de huracanes*

La aparición en un canal de una población de Veracruz del cadáver de la Bruja, especie de «hechicera» o curandera del pueblo, inaugura *Temporada de huracanes* (2017), la segunda novela de la mexicana Fernanda Melchor (Veracruz, 1982). Emplazada en la región de Villa y la ranchería cercana de La Matosa, esta se compone de múltiples voces: la de Luismi, muchacho adicto a las pastillas que intenta ocultar sus inclinaciones homoeróticas con Norma; la de esta muchacha, que ha huido desde Ciudad del Valle embarazada de su padrastro; la de Chabela, madre de Luismi y prostituta del Excálibur, que llevará a Norma ante la Bruja para que la ayude a abortar; la de Brando, responsable de la muerte de la Bruja junto con Luismi, por quien siente un deseo que trata de mantener soterrado; la de Yesenia, prima de Luismi, al que odia desde la infancia por la devoción que por él siente su abuela, quien la odia, como a todas las otras mujeres de la familia; la de Munra, esposo de Chabela, a quien llama desesperadamente tras no encontrarla en casa y sospechar que se encuentra con Barrabás, el jefe narco del Grupo Sombra que opera en la región. Junto a estas emergen, además, otras muchas que componen un caleidoscopio de voces que traducen los diversos relatos de la región, compuesta de una fuerte tradición oral que relatan rumores, supersticiones y creencias.

La Matosa es reiteradamente referido por sus habitantes con los términos «pinche» y «culero», que describen ese «poblado sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas iluminadas por focos tristes» (121)». Sepultado por el huracán del 78, los cimientos que lo recomponen están «levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte» (25). Lo que en un principio adquiriese tintes esperanzadores, de una alternativa laboral capaz de paliar la miseria de esta región del interior veracruzano, se desvela más adelante como un mero espejismo:

Me enteré de que por acá estaban construyendo una carretera nueva, para conectar los pozos con el Puerto, y que según esto era una mina de oro y que había cantidad de trabajo, y yo no sabía hacer nada, nada más que cortar limones, pero igual me vine para acá yo sola, y cuál fue mi sorpresa cuando vi que este pueblo estaba todavía más culero que Matadepita (140).

Chabela, que es quien habla, ejerce finalmente la prostitución, como tantas otras mujeres «atraídas por el rastro de billetes que las pipas del petróleo dejaban caer a su paso por la carretera» (30). La construcción de esta carretera pretende dar respuesta a las exigencias del modelo extractivista privilegiado por los virajes de la economía neoliberal hacia ese consenso de los commodities a que hemos referido anteriormente, y que aquí tiene por objeto al petróleo:

El petróleo es fantástico y por lo tanto induce a lo «fantasioso», dice Cabrujas. Su capacidad de despertar fantasías permite a los líderes estatales hacer de la vida política un encandilador espectáculo de progreso nacional mediante «trucos de prestidigitación». Los representantes del Estado, esto es, las encarnaciones visibles de los poderes invisibles del dinero petrolero aparecen en el escenario estatal como magos poderosos que extraen la realidad social, desde instituciones públicas hasta cosmogonías, de un sombrero (Coronil, 2013: 2).

Estos trucos de prestidigitación son los que se encuentran tras el discurso celebratorio de esa vía que conectaría Villa con el Puerto, que la convierte, como sucediese en el relato «Intemec» de Selva Almada, en un enclave de exportación que, antes que implementar una red laboral sólida e igualitaria, fragmenta el tejido social dejándolo a merced de los vaivenes de los flujos internacionales a los que busca dar respuesta (Svampa, 2012: 3). De todo aquello resulta el establecimiento de un sistema de explotación que afecta tanto a los trabajadores de la extracción de petróleo, como a las prostitutas, que los relega a posiciones subalternas debido al valor de uso que se les asigna. Denise Dresser señala en su estudio sobre lo que ella denomina la «regresión anunciada» a la que se encaminaría México, cómo «durante décadas el petróleo funcionó como salvavidas. Ocultó la desnudez y tapó los defectos y financió el letargo» (2012: 20); la crisis global sin embargo habría puesto al descubierto la incapacidad estatal de generar, en torno a la bonanza petrolera, «motores internos que desaten el dinamismo económico, alienten la inversión, promuevan el empleo, o alcen la marea lo suficiente para que los pobres logren montarse sobre ella» (Ibídem). El modo en que esta corriente modernizadora avanza sobre la región de La Matosa conforma, junto con el narco, el trasfondo de la novela. En ella, se refiere en varias ocasiones al narco Cuco Barrabás, líder del Grupo Sombra:

Todos en el pueblo sabían que ese güero era un hijo de la chingada que les hacía cosas malas a las morras, cosas horribles de las que él no quería hablar en ese momento, pero lo importante era que Norma entendiera que jamás de los jamases podía ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y a final de cuentas eran más o menos lo mismo (119).

La corrupción se aprecia también en el hecho de que la compañía petrolera «no contrataba a nadie que no fuera pariente directo o recomendado de los líderes sindicales» (75), pese a que el Ingeniero le reitera a Luismi su promesa de un puesto de trabajo, a cuya oferta este responde con favores sexuales. El narco, el clientelismo, el populismo, la corrupción, el abandono estatal, etcétera, constituyen el trasfondo de la novela.

Toda esta violencia dejará sus marcas en los cuerpos, que son violentados sexualmente; los espacios sociales imponen sus lógicas propias humillando y castigando ante cualquier discrepancia; se mata, se viola, se aborta, se maltrata, se castiga, se juzga, se condena. Cuando en una entrevista le preguntaban a Fernanda Melchor sobre la Veracruz que había cartografiado en su novela, aludía a una violencia que, intrínseca a la propia atmósfera, conforma con ella un ecosistema en el que los horrores de las muertes, las desapariciones, los asesinatos se convierten, de algún modo, en esos fenómenos naturales que se asumen como parte del lugar que se habita (en Cortés, 2018). Un mes después de su publicación, Antonio Ortuño la reseñaba bajo el título «Por fin»; ahí, el mexicano apuntaba la tradicional querella entre una literatura centrada en el lenguaje y otra inclinada hacia la narración de los conflictos y horrores de la sociedad, dicotomía convertida en una «enfermedad crónica» que reaparece con cada generación de escritores. Frente a ello:

La lectura de una novela como *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982), ofrece la oportunidad de escapar de esta machacona dicotomía. Primero, porque la novela está construida con una prosa audaz, que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño, y porque su estructura episódica elude la linealidad pero triunfa, a la vez, ante el viejo problema del narrador: manejar el tiempo, poblarlo, hacerlo significativo. Es decir, interesar. Segundo, porque el texto ahonda en asuntos cardinales de la vida mexicana: el crimen, la marginación, la miseria, la sangrante misoginia, la imposibilidad de salir del lado oscuro de la calle para quienes han sido relegados a ella. Así, el descubrimiento de que una mujer (la Bruja de un pueblo) ha sido asesinada da pie a un recorrido por las capas casi inabarcables que dan forma a un crimen: el pasado y presente, el entorno, las otras historias, las voces de los demás, sus ideas, prejuicios, terrores y apetitos (Ortuño, 2016: online).

El «Por fin» de Ortuño alude a la aparición de una novela en que esas problemáticas de la vida mexicana a que refiere ya no se encuentran insertas en la novela del narco, así como en cualquier género tradicionalmente reservado para ellas, sino que es por vías del lenguaje, de la forma, que Melchor complejiza la oposición entre una literatura «fácil» y otra orientada a la venta, de corte exotista. Irmgard Emmelhainz señala cómo el horror y la violencia que caracterizan cierto período de la historia mexicana tienen su contraparte en el plano de la cultura:

En cierto sentido, la poderosa y placentera fantasía de transgredir la infranqueable frontera del sentir de alguien más, se ha colocado en el centro de la cultura. Bajo el sexenio de Calderón, los medios masivos de comunicación y la industria de la cultura multiplicaron la violencia: si el espacio público se saturaba con visiones de cuerpos colgando de puentes acompañados de mantas documentados en los noticieros nacionales o blogs, en el ámbito de la cultura se tradujeron a poesía, reportaje, crónica, ensayo, largometrajes de ficción, documentales, simposios, instalaciones, performances, novelas, etcétera. Como lo plantea Cristina Rivera Garza, «el horror es el espectáculo del poder: Horror de Estado» (2017: 173).

El capítulo I narra cómo un grupo de niños ve asomar, en un canal de la cañada, «el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía» (12). El siguiente capítulo comienza de este modo: «Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave» (13). La violencia, el narco, el avance del progreso en ese enclave de La Matosa discurren paralelos a las creencias, las supersticiones o los rumores. Así, se dice que la Bruja envenenó a su marido y mató a sus herederos sin dejar rastro para quedarse las tierras y las rentas de las que vive, que esconde un gran tesoro en la casa, que es capaz de hacer hechizos que anulan la voluntad de los hombres o los amarran a una mujer, razón por la que las mujeres cubren su rostro al salir de la casa de la Bruja:

Porque no fuera a ser que luego dijeran, una nunca sabía, con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que una iba con la Bruja porque se tramaba una venganza contra alguien, un maleficio contra la suca que andaba sonsacando al marido, porque no faltaba la que inventaba falsos cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho desde pinche chamaco atascado que se zampó solito un kilo de papas, o un té que sirviera para espantarse el cansancio o una pomada para los desarreglos del vientre, o nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes (14).

Este fragmento expone muy bien la doble función que posee la Bruja en el pueblo, como fuente de numerosas supersticiones, pero, además, como agente que efectivamente posee una intervención en los cuerpos, más allá de los rumores que la vinculan a hechizos o que la creen nacida del diablo. El ejemplo más elocuente de ello es el modo en el que, tras las insistencias de Chabela de que detenga el avanzado embarazo de Norma, accederá finalmente a darle un líquido que la hará abortar:

Y la Bruja había tenido razón: le costó muchísimo contener las náuseas que la porquería esa le provocó, pero más trabajo le costó aguantarse las ganas de gritar cuando le vinieron los dolores (...) y quién sabe cómo tuvo fuerzas para bajarse del colchón y salir al patio y darle la vuelta a la casita y ponerse a cavar un hoyo en la tierra con los dedos y con las uñas y con las piedras que iba desenterrando, un agujero donde al final se acucilló a pesar

del dolor que había convertido su sexo en un tajo abierto a golpe de faca, y pujó hasta sentir que algo se le reventaban y todavía se metió los dedos para comprobar que no quedara nada adentro, antes de tapar el agujero y aplanar la tierra con las manos sangradas (150).

Luismi encuentra a Norma en un banco de la plaza del pueblo, le ofrece su ayuda y la lleva a su casa, donde ella quiere agradecerle su hospitalidad del único modo en que cree que puede hacerlo: manteniendo sexo con él. Ante la indiferencia del muchacho, la relación que se establece entre ambos adquiere la forma de un contrato tácito provechoso para los dos: si para Norma supone la posibilidad de un hogar o un lugar donde refugiarse tras su huida, para Luismi el matrimonio con Norma implica el aplacamiento de los rumores sobre su homosexualidad. Tras tomar el líquido que le ha dado la Bruja para abortar y expulsar el contenido de su barriga en el patio trasero de la casa, Norma comenzará a desangrarse sobre el colchón de Luismi; cuando este la encuentra y la lleva al hospital, es asaltado por la asistente social y la policía, que lo culpan del estado de la muchacha. Es ahí cuando surge en el muchacho el odio que desencadenará el asesinato de la Bruja: si Brando, amigo de Luismi, le había propuesto entrar a casa de la Bruja para buscar el supuesto tesoro que esconde y huir del pueblo con él, Luismi se había negado. Sin embargo, tras el aborto, le achaca a la hechicera la responsabilidad de que su plan de vida con Norma se desmorone. Brando aprovechará los deseos de venganza de Luismi para llevar a cabo su plan:

Brando apenas pudo entender lo que Luismi le contó porque no dejaba de apretar los dientes, del coraje que lo ahogaba –, su esposa, estaba gravísima en el hospital y la culpa era de algo que la Bruja le había *hecho* a la pobre chamaca, y por eso el bato ahora sí quería que fueran a su casa y armaran aquel desmadre (200)<sup>213</sup>.

Aquello que determina el asesinato de la Bruja es, entonces, lo que le había *hecho* a Norma, esto es, la forma efectiva en que interviene sobre su cuerpo. El personaje de la Bruja expone de forma elocuente la propuesta de Melchor: en la Bruja, la superstición, los rumores, toda esa tradición oral que se transmite de generación en generación no supone una respuesta o una salida al avance del progreso en el pueblo, lo cual conformaría un sentido exotista similar al que combaten los escritores desde los 90. La Bruja no vive de hechizos o de las pócimas que les da a las mujeres: «Ella vivía de la renta de las tierras que quedaban, unas parcelas repartidas alrededor de la casa en donde el Sindicato del Ingenio sembraba caña» (32). Esta figura «premoderna» participa, plenamente, del

---

<sup>213</sup> La cursiva es mía.

sistema capitalista, desarmando la tradicional dicotomía que la enfrentaría a la modernidad racionalista. Melchor muestra continuamente esa porosidad de las fronteras a que hemos referido en varias ocasiones, desdiciéndose de categorizaciones esencialistas: así, Chabela ejerce la prostitución por decisión propia, como vía de una independencia que trasciende lo económico; Norma, si es introducida en el mundo de lo sexual por su padrastro, que se aprovecha de su ignorancia e inocencia, reconoce cómo deseaba ese momento de pegar su cuerpo desnudo al de su padrastro «y olvidar por un instante que había algo maligno y terrible en ella por buscar ese contacto, ese abrazo crudo, y desear que pudiera durar para siempre, aunque eso significara traicionar a su madre» (135); Brando dice rechazar a los homosexuales como modo de reivindicar su hombría, pues «él no era ningún puto maricón de mierda, ¿verdad? (...) ¿Pero entonces por qué tenía que hacer un esfuerzo tremendo para quitarle los ojos de encima a Luismi (...)?» (194); el Ingeniero de la compañía petrolera, por su parte, es «todo un señor de camisa impecable de manga larga y esclava de oro (...) y celular de última generación» (186), representante de un modelo de masculinidad que se quiebra en los múltiples encuentros que tiene con Luismi en el descampado o en el motel Paradiso. La violencia es el canal que comunica todos esos límites, y es expresión de lo estatal y lo institucional, del crimen organizado y la misoginia y los prejuicios sexuales de la sociedad, y no de creencias ancestrales que se mueven fuera del tiempo histórico. Es así como Melchor escapa a los moldes tradicionales que suponían la exotización de lo local en propuestas estéticas del pasado.

Este planteamiento se aprecia en lo referente a la leyenda del tesoro escondido de la Bruja. Es lo que mueve a Brando a planear el robo que acabará con su asesinato. Detenido por la policía, Brando es torturado para que confiese dónde se encuentra el tesoro, lo único que les importa a los agentes. Sin embargo, Brando niega la existencia del botín:

Que no existía ningún tesoro, que todo era mentira, chismes que la gente se había inventado, y hasta había llorado frente a esos hijos de la chingada al recordar el coraje y la decepción que sintió cuando no lograron encontrar nada en aquella casa más que unos mugrosos doscientos pesos sobre la mesa de la cocina, y un puñado de monedas regados en el piso de la sala, nada de tesoros, nada de cofres con oro, nada más que pura basura (155-156).

Los saqueos de los agentes no obtendrán un resultado distinto a este, y en el pueblo se multiplicarán las versiones sobre lo que sucedió tras la muerte de la Bruja: «Dicen que muchos se metieron a esa casa a buscar el tesoro», dicen que tras abrir la puerta del cuarto

que permanecía sellado los agentes se encuentran con el cadáver momificado de la Bruja Vieja, que se convierte en ceniza al abrir la puerta; dicen que es el miedo lo que hace huir del pueblo a los agentes; otras versiones dicen que se marcharon porque encontraron el tesoro, y el jefe de policía mató por codicia a sus agentes, «que les cortó las cabezas para que las autoridades pensarán que fueron los narcos (...). Aunque también dicen que no (...), que lo que seguramente pasó fue que los policías se toparon con la avanzada de la Raza Nueva (...) y que fueron ellos los que se chingaron a los policías» (216). Aquí se evidencia ese trasfondo de las supersticiones y de las creencias populares que transcurre paralelo a la violencia criminal e institucional. Si el final de la novela hubiese ofrecido el hallazgo del tan mitificado tesoro de la Bruja, este hubiese adquirido un sentido simbólico que Melchor descarta. El oro no aparece porque sólo existe en las leyendas, en esos relatos del «dicen que», que en la realidad se traducen en la riqueza abstracta del capital, que es la que el cañaveral le da a la Bruja.

La estructura de la novela posee una lógica de espejo: el capítulo I refiere el encuentro del cadáver de la Bruja, y el VIII y último es la narración de su sepultura; los capítulos III al VI recogen los relatos de los diferentes personajes de la historia, y el capítulo II, que comienza con la fórmula «le decían la Bruja», que introduce la «mitología» de la región, se refleja en el VII, compuesto por una serie de párrafos que, con el mismo inicio de «dicen que», recogen las distintas versiones que generan la muerte de la Bruja y la búsqueda del supuesto tesoro. En el segundo capítulo de la novela, que sirve de marco a la historia de la región, se resume la historia del lugar desde tiempos pretéritos:

Los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán del setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno que no tenía ni color ni sabor ni dejó rastro alguno porque hasta el médico de Villa dijo que don Manolo había muerto de un infarto (15).

Ese «año del deslave» como descubriremos más adelante, alude a 1978, aunque bien podría haber aludido también a los corrimientos de tierra que en el 2016 dejaron a esta misma región convertida en el camposanto que ya fuese en décadas pasadas. En esta época que narra el capítulo II muere la Bruja madre, sepultada por el deslave, la misma en que «la gente empezó a ver al animal volador que por las noches perseguía a los

hombres que regresaban a casa por los caminos de tierra entre los pueblos» (16). En el tiempo que narra el capítulo VII la Bruja chica ha sido asesinada, y de nuevo vuelve a percibirse ese animal sobre el cielo, en el momento en que se dice «que la temporada de huracanes se viene fuerte» (217). Cuando la madre de la Bruja muere, aquellos que la conocieron y que vieron cómo crecía su hija comienzan a llamarle la Bruja Chica; sin embargo, los muchachos jóvenes:

No le decían la Bruja Chica sino la Bruja a secas, y en su ignorancia y juventud la confundían a la vez con la Vieja y con los espantos de los cuentos que las mujeres les contaban cuando eran pequeños: la Llorona (...); o la historia de la Niña de Blanco (...); y la Bruja era para ellos un espectro semejante pero harto más interesante por *verdadero*, una persona de carne y hueso que andaba por los mercados de Villa (27-28)<sup>214</sup>.

Si las creencias populares y las supersticiones se transmiten de generación en generación sustentadas por la memoria, los jóvenes del pueblo *olvidan* ciertos aspectos de esta historia que determinan su confusión entre todos estos elementos de la mitología popular, pero, sobre todo, de la Bruja Chica con su madre. Aquí, junto con el hecho de que se reseñe lo que de *verdadero* posee la Bruja, reside la potencialidad de la propuesta de Melchor: ni esa comunidad de Villa y La Matosa se sustenta exclusivamente en la memoria que impulsa una racionalidad de tipo popular, ni la Bruja constituye un mero símbolo o figura mítica, sino que esta ejerce una acción real y efectiva sobre dicha comunidad: es la propietaria del cañaveral en el que trabaja parte de la población, efectúa abortos no con conjuros sino con un compuesto que aprendió de su madre, mantiene relaciones sexuales con hombres del pueblo... La superstición no sirve para explicar las contradicciones que gesta el proceso productivo capitalista, sino que se convierte en otro actor más. Así, la Bruja no ejerce función simbólica alguna, sirviendo de mediadora entre la falla que se conforma en torno al progreso en un espacio atravesado por la superstición, sino que, apartándose de los modelos mítico-imaginativos tradicionales, posee el mismo papel de agente efectivo en la comunidad, participando plenamente de su racionalidad y no sirviendo simbólicamente a ella<sup>215</sup>. La estructura de la novela apunta hacia este mismo

---

<sup>214</sup> La cursiva es mía.

<sup>215</sup> La hechicera Maman Loi de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, posee una naturaleza muy distinta a la de la Bruja de Melchor, lo cual evidencia la forma en que la propuesta de la mexicana se distancia de este tipo de novelas:

Respondiendo a una orden misteriosa, corrió a la cocina, hundiendo los brazos en una olla llena de aceite hirviendo. Ti Noel observó que su cara reflejaba una tersa indiferencia, y, lo que era más raro, que sus brazos, al ser sacados del aceite, no tenían ampollas ni huellas de quemaduras, a pesar del horroroso sonido de fritura que se había escuchado un poco antes. Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos para ocultar su asombro. Y la



aspecto: el primer y último capítulo contrastan con los capítulos II y VII, en los que dominan las creencias populares expresadas acentuadas por la recurrencia del verbo «decir». Asimismo, si el capítulo VII parecería cerrar un ciclo que conformaría una temporalidad mítica -con esas historias sobre la muerte de la Bruja y la vuelta del animal blanco-, lo cierto es que aquello que sobreviene, de la misma forma que lo hizo en el tiempo que refiere el capítulo II, es la temporada de huracanes, que impone un ciclo no mítico sino ecológico:

Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca. Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (217).

La reactivación de muchos de los procesos que ha enfrentado La Matosa durante el tiempo que narra la novela responden a esa ciclicidad a que alude el título. Pese a que *dicen* que las malas vibras, esas que la Bruja era capaz de conjurar, son el origen de las desgracias producidas, ya se evidenció cómo el crimen de la curandera poseía un origen de carácter mundano. Melchor no resuelve, al final de la novela, esta compleja red de sentidos que relacionan la superstición, el rumor, lo popular, con lo civilizatorio, el progreso, la modernización, porque ese es, precisamente, el ojo del huracán que se sobreviene, puntual, cada cierto tiempo. El último capítulo narra cómo un anciano se encarga de sepultar los cuerpos que le llegan a borbotones, entre los que se encuentra el cadáver de la Bruja; pese a las burlas de los muchachos que trabajan con él, este les habla a los cuerpos para que puedan encontrar el camino y reposo necesarios: «Ellos mismos se sentían incómodos y se removían y la gente no podía olvidarlos y ellos se quedaban atrapados en este mundo y luego andaban haciendo desfiguros, dando tumbos por entre las sepulturas, espantando a la gente» (220). Como si quisiese evitar ese retorno constante de la memoria que gesta las creencias populares pero instalado también en ellas, este anciano anuncia, de un modo similar a como sucedía en *Ladrilleros*, la única alternativa a ese espacio de la novela: «¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella

---

conversación siguió plácidamente, entre el mandinga y la bruja, con grandes pausas para mirar a lo lejos (Carpentier, 2004: 29).

que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero» (222).

El imaginario desplegado por Melchor concuerda en parte con el de Mariano Quirós (Resistencia, Argentina, 1979), quien sitúa sus ficciones en espacios del interior argentino en los que la mitología, la superstición o la extrañeza tienen una gran presencia. Así, el cuento «Lobisón de mi alma» (2016) relata la historia de una familia de lobisones, personaje de la mitología guaraní, especie de hombre lobo, que debe abandonar la vida apacible del monte -en el que conviven con otras criaturas como los *kurupí*, los *yasy yateré* o los *moñai*, pertenecientes al «bestiario» de esta mitología- por la expropiación de unas tierras que los empujan a huir hacia la ciudad: «Ya no les era permitido trabajar en la cosecha, ni siquiera teníamos permiso de ocupar el terreno donde se levantaba nuestra casa» (2016: 88). En la urbe, sin embargo, son marginados y estigmatizados por su diferencia de condición, respondiendo a la advertencia del maestro de escuela de que evitaran la urbe, pues «la mirada y la percepción se nos estrecharían hasta el vacío en ese ambiente» (2016: 89). En su nuevo colegio, el lobisón no puede evitar lanzar un quejido involuntario cuando escucha el episodio histórico que relata «las luchas por la conquista del territorio» (2016: 102); airado, el profesor lo insta a dar su opinión sobre este suceso, dado que él procede del campo. Todo ello alude a la conquista del Chaco, que, a finales del siglo XIX, supuso la conquista de las tierras que pertenecían a los indígenas<sup>216</sup>.

En «Toda la luz mala», un niño que vive en la ciudad viaja con su madre a casa de sus abuelos en el interior del Chaco, donde su abuelo trata de introducirle en lo que él llama «la vida de gaucho», pese a su rechazo del campo. Las «historias del monte» que su abuela le narra, de cariz mítico, lo desagradan profundamente, porque «en todas había gente que, por no saber comportarse, acababa padeciendo alguna desgracia» (2016a: 13). Su rechazo tiene mucho que ver con la idea tradicional de la «barbarie»: «son gente tan bruta», «por idiotas (...) tipos que no saben nadar y que se mandan al agua así, a lo bruto» (2016a: 15). En mitad de ese monte hostil se topará con esa luz mala de que tanto ha oído hablar, un fenómeno que escapa al lenguaje convencional y racional: «Uno simplemente

---

<sup>216</sup> El ministro de guerra Alsina, en 1876, describía los objetivos de la misión como sigue:

La misión que el gobierno os ha confiado es grande –asegurar la riqueza privada, que constituye al mismo tiempo, la riqueza pública– vengar tanta afrenta, como hemos recibido del salvaje –abrir ancho campo al desarrollo de la única industria nacional con que hoy contamos– salvar las poblaciones cristianas de la matanza y del pillaje del bárbaro– en una palabra combatir por la civilización (en Sarasola, 1992: 270).

*sabe* que está frente a la luz mala, y es frustrante y triste que los demás no puedan sentirlo. Por eso es que sufro tanto» (2016a: 16).

*Una casa junto al tragadero* (2017), la última novela de Quirós, relata cómo el protagonista, que vive en Resistencia, durante una de sus escapadas al monte decide repentinamente quedarse a vivir ahí, en una casa abandonada que ocupa junto al río Tragadero. La leyenda que envuelve a este río, ya presente en «Toda la luz mala», lo convierte en un río maldito que traga todo aquello que se interna en él: «Si algo, una persona, se mete en el agua, inmediatamente el río la considera suya» (105). La mitología popular que envuelve el entorno chaqueño contiene una barbarie que articula muchas de sus construcciones discursivas. Cuando un grupo de ecologistas de la ciudad viene a instalarse frente a la casa del protagonista, el río se tragará a uno de ellos y otro morirá y su espíritu se quedará vagando por el monte. Cuando quieran marcharse, el monte parecerá negarles la salida: «Por qué no podemos salir del monte (...). Por qué caemos siempre en el mismo lugar, por qué parece que damos vueltas en círculos» (171).

De la propuesta de Quirós nos interesa el modo en que, como Melchor, muestra cómo lo moderno -encarnado por el avance del capitalismo en las tierras que le son expropiadas al lobisón, por la presencia de los ecologistas y otros personajes llegados de la ciudad- y lo pre-moderno —que viene de las supersticiones, leyendas y presencias fantasmales— conviven de un modo que elimina la tradicional dicotomía que tendía a enfrentarlos. El lobisón marcha a la ciudad y debe adaptarse a sus lógicas, el citadino se enfrenta con la luz mala, es tragado por el río o debe convivir con un lobisón. La visión de aquello que ha sido articulado como otro y relegado a espacios de enunciación subalternos, del que resulta muy elocuente el episodio del lobisón escuchando la historia de la conquista de las que fueron sus tierras, destraba la invisibilización en que se sostiene la dualidad que enfrenta esas dos cosmovisiones. Afirma el escritor argentino Juan Diego Incardona:

En los alrededores del Mercado Central, hombres gatos, lobizones, luces malas, criaturas más ligadas al universo rural que al universo de la ciudad. Es como si en la decadencia — y eso puede rastrearse en ficciones y ensayos posteriores a la década del treinta— uno volviera al origen de los tiempos (2016: 14).

En el relato de Luciano Lamberti (Córdoba, 1978) «Una visita al señor» (2010), un niño visita con su abuela al Nene, un sanador que vive en San Juan, «en medio de un valle rodeado de montañas y a cincuenta kilómetros de cualquier asentamiento civilizado» (89). Reflexionando en torno al fervor que este despierta afirma: «Supongo

que creer era inevitable. Al oír hablar del Nene se abría una puerta, una diminuta y oxidada puerta, e ingresaba luz. No soy digno de que entres en mi casa pero una palabra tuya bastará para sanarme» (89). Belén Sigot (Entre Ríos, 1979) narra en *Vacas* (2018) los avistamientos de que son testigos los vecinos de la pequeña localidad de Pronunciamento, que, como el extraño fenómeno que hace que un día todas las vacas del pueblo aparezcan muertas, nunca poseen explicación alguna. Sobre este trasfondo emergen aspectos como la fumigación de la soja transgénica, los feminicidios, el cáncer, la explotación infantil de niños no escolarizados y las terribles condiciones laborales de los trabajadores, el aborto, etcétera, que sin embargo no aparecen referidos con sus denominaciones concretas. La lógica del pueblo opaca la crudeza de estos sucesos, que se desdibujan entre el relato de lo que acontece a las vacas:

En el campo que arrendaban los Gabioud, cerca del monte, aparecieron cinco vacas mutiladas. En la estancia de los Perinotto, cuatro novillos y un toro, bien al lado del arroyo. En la de Francou, ocho vacas, y tres de ellas con la cría adentro, a punto ya de parir. Y al Bonifacio Clapier se le quemó el trigal, justo el día antes que iba a empezar a cosecharlo. (49-50).

Los misteriosos avistamientos, así como las extrañas mutilaciones de los animales, no son develados como versiones esotéricas de determinada realidad, sino que, cuando finaliza la novela, estas permanecen en su carácter irresuelto. De nuevo, lo popular, la superstición, los rumores, no aparecen para justificar la racionalidad del progreso o para exhibir el modo en que este adquiere esa forma «mitológica» en estos espacios del interior; si el símbolo representa una realidad no presente explícitamente, estas ficciones despojan a lo popular del sentido simbólico que tradicionalmente se le había otorgado, base de la visión reduccionista y limitadora de lo local o lo regional. En cambio, parecerían explicitar un nuevo estadio de convivencia entre estos dos modelos de pensamiento o de racionalidad que ya no hace de lo premoderno una justificación de las contradicciones que impone el proceso civilizatorio. Ahí reside la diferencia fundamental de estas escrituras con aquellas otras que, como las de los sesenta, fueron tildadas en muchos casos de «exotistas»: aquí es la propia contradicción la que determina la formación de la escritura, sin que pueda quedar resuelta, porque es precisamente en la evidencia de dicha contradicción donde queda expuesta la ideología que la sostiene.

#### 4.4. El silencio total del abandono: *El viento que arrasa*, de Selva Almada, y el paisaje terminal de Ariana Harwicz

De lo que estoy segura es de que no hay ninguna mujer en el bosque; las manadas de lobos, que sí las hay, llegan hasta los últimos árboles en el borde espeso que los separa de la civilización y pueden verse, inmóviles en la oscuridad, varios pares de ojos que tajan la noche con su filo.

Marina Yuszczuk, *Madre soltera*

En los imaginarios de Selva Almada y Ariana Harwicz encontramos la etapa postrera del proceso que venimos analizando, motivo por el que podrían considerarse el final de un recorrido. Ambas coinciden en configurar un territorio completamente abandonado, en el que la barbarie ya no aparece contrapuesta a la civilización o ni siquiera confundida con ella, porque no hay rastro alguno de esta última. Si emplazamos en este punto el análisis de *El viento que arrasa* es porque creemos que constituye un estadio transitorio entre la propuesta de Melchor y la de Harwicz: si tiende hilos con *Temporada de huracanes* en el modo en el que la realidad del territorio que conforma se ve enfrentada con un sistema de pensamiento en este caso de tipo religioso, converge con la nada absoluta que caracteriza las espacialidades que conforma Harwicz.

*El viento que arrasa*, la primera novela de Selva Almada, ubica su argumento, como el resto de sus obras, en Entre Ríos y sus alrededores. El Reverendo Pearson y su hija Leni arriban, accidentalmente, al taller del Gringo Brauer y su joven ayudante Tapioca, para reparar su auto. En este encuentro casual, obra del destino para el Reverendo, dos cosmovisiones antagónicas se verán enfrentadas: la que representa el Reverendo, guardián y transmisor de la palabra divina, gran orador y adoctrinador, y aquella otra que encarna el Gringo Brauer, habitante de un espacio hostil, solitario y plegado a lo pragmático que le exige su modo de vida. Si *El viento que arrasa* prescinde de referencias temporales concretas, lo cierto es que pone voz a los distintos procesos a los que se enfrentan, en el presente, los espacios del interior, cuyo lugar de enunciación y representación se ha visto desplazado por unas lógicas globales de las que, efectivamente, participan. La novela de Almada confronta dos visiones del tiempo que materializan un espacio del interior violento, hostil y solitario, en constante crisis y sin rastros de comunidad.

La descripción del paraje se conforma desde el despliegue de isotopías de lo catastrófico, de una naturaleza destructora con el viento y el fuego en primer tiempo. Así, el personaje que indica a Pearson y a su hija la cercanía del taller de Brauer y Tapioca los recibe con un «bienvenidos al infierno» (46), corroborado por la visión del negocio: «Cementerio de hierros bajo el sol abrasador», entrecruzado con un viento siempre «caliente», «sopor infernal» que «no aliviaba; soplabla caliente como el aliento del diablo» (107). En este «paisaje desolador» (76) alcanza a verse «todo consumido, tragado por la tierra» (91); por ello, no es extraño que «él [Brauer] tenía los pulmones podridos, de tanto chupar este polvo de muertos» (146). Cuando la hija de Pearson pasea por el lugar, concluye:

Este sí parecía un sitio abandonado por la mano de los hombres. Paseó la vista por el paisaje de árboles achaparrados, secos y retorcidos, los pastos pinchudos que cubrían los campos. Desde el mismo día de la Creación había sido un sitio abandonado por la mano de Dios. De todos modos estaba acostumbrada. Toda su vida había transcurrido en lugares así (42).

Este páramo del norte de Argentina, por su aridez y desolación, resulta idóneo para la labor de Pearson:

Rara vez accede a trasladarse a las grandes ciudades. Prefiere el polvo de los caminos abandonados por la vialidad nacional, la gente abandonada por los gobiernos, los alcohólicos recuperados que se han convertido, gracias a la palabra de Cristo, en pastores de pequeñas comunidades (71-72).

Aquí reside uno de los aspectos fundamentales de la novela: el viento y el fuego son los elementos centrales en la descripción de este territorio desolado. Ahora bien, para Pearson, esto trasciende lo natural hacia un plano que lo instala en lo simbólico, de un modo que se explicita ya en el epígrafe:

Trae el viento la *sed* de todos estos años.  
Trae el viento el *hambre* de todos los inviernos.  
Trae el viento el *clamor* de las cañadas, el campo, el desierto.  
Trae el viento el *grito* de las mujeres y de los hombres hartos de las sobras de los patrones.  
Viene el viento con la fuerza de los *nuevos tiempos*.  
Ruge el viento, arma remolinos en la tierra.  
Nosotros somos el viento y el fuego que arrasará el mundo con el amor de Cristo<sup>217</sup> (7).

El pastor se concibe a sí mismo como «viento que propague el fuego que arrasará el mundo con el amor de Jesús» (63). Así, otorga trascendencia a cada acontecimiento porque los concibe como parte de un destino, dentro del cual él desempeñaría una misión.

---

<sup>217</sup> La cursiva es mía.

La obstinación que manifiesta hacia la conversión y adoctrinamiento de Tapioca se deriva del carácter del joven inocente e ignorante de todo aquello que trasciende los límites de ese pequeño reducto del interior de la provincia. Aunque «en todos estos años había sembrado su semilla en muchos hombres. Hombres buenos (...), todos eran hombres con un pasado, con sus propias debilidades» (107); a diferencia de ellos, Tapioca supone un lienzo en blanco, carente de un pasado proclive a los pecados: «Encontrar un muchacho como Tapioca lo llenaba de fe y esperanza. Un alma pura. En bruto, cierto, pero para eso estaba él. Él iba a tallar esa alma con los cincelos de Cristo e iba a hacer de ella una obra hermosa para entregarle a Dios» (63). La formación del muchacho en la religión cristiana se sustenta sobre el mismo esquema de significación que desplegaba el espacio: definido por la falta y la carencia, estas justificarían la necesidad de ser colmadas con un sistema de valores que, como el religioso, pertenece a las mismas lógicas de ese afán civilizador que, por vías del adoctrinamiento católico, permite desechar lo anterior a favor de una condición que se autoerige en verdad única: «Esa era su misión en la tierra: fregar los espíritus mugrientos, volverlos prístinos y llenarlos con la palabra de Dios» (20)<sup>218</sup>.

El Reverendo advierte a Tapioca:

Se vienen días aciagos...malos, quiero decir, terribles como no te podés imaginar (...). La guerra final se avecina, José. El día que los arcángeles toquen sus clarines, solo aquellos que se hayan entregado a Cristo podrán escucharlos. Quienes escuchen los clarines, el Día del Juicio, serán salvados, ellos entrarán al Reino de los Cielos (61).

Pearson, convencido de la existencia de un principio y un final que está por venir, posee una visión del tiempo que podríamos denominar mítica, en cuanto está sostenida en un sistema determinado de creencias. Frente a él, Brauer considera que «uno es el dueño de su destino y que saber por qué hace lo que hace» (133). El único orden existente para él, el único sistema de valores válido emana de las condiciones del espacio que habita:

La religión era cosa de mujeres y de débiles. El bien y el mal era cosa de todos los días y de este mundo, cosas concretas a las que uno podía poner el cuerpo. la religión, creía él, era una manera de desentenderse de las responsabilidades. Escudarse en dios, quedarse esperando que a uno lo rescaten, o echarle la culpa al diablo por las cosas malas que uno era capaz de hacer. Le había inculcado a Tapioca el respeto por la naturaleza. Sí creía en las fuerzas naturales (78-79).

Reducido entonces a su carácter de artificio, de relato, el Gringo rechaza «los cuentos de la biblia» (80), en pos de una visión pragmática derivada de la experiencia, elocuente de

---

<sup>218</sup> Recordemos cómo Fernández Bravo definía el proyecto modernizador emprendido en el desierto argentino como: «es preciso llenar ese vacío (barbarie) con cultura (civilización)» (en Biglieri, 2017: 26). Este podría servir muy bien para definir el objetivo que persigue Pearson con Tapioca.

un espacio y modo de vida, de esa región que instala sus presupuestos en el orden de lo natural: «La naturaleza, pensaba el Gringo, tiene el *secreto* que mata todos los secretos que puedan conocer los hombres» (124)<sup>219</sup>. Esta visión del Gringo es la que cobra forma en la novela mediante lo que Beatriz Sarlo refiere en términos de una materialidad del relato:

Las botellas de bebida helada, la chatarra, los resortes de un asiento roto, la grasa de un motor, el ruido de unos platos sobre la mesa, el olor de la pobreza en el campo, mugre, combustible quemado, calor, una tormenta en la noche, insectos, perros, polvo y barro. Seguimos esas referencias materiales con atención, como si ellas tuvieran una clave de lo que fue y de lo que podrá suceder. No la tienen, pero la escritura de Selva Almada presenta esas sensaciones con detenimiento significativo: son lo que el cuerpo puede conocer. Más allá, hay otro mundo (2012: 203).

El sistema de creencias sobre el que se asienta cada uno de estos personajes determina, así, el modo en que se configura la temporalidad: proyectada hacia el futuro, en el que se sitúa un final que supone la revelación inherente al apocalipsis o, por el contrario, detenida en un presente que es siempre el único y el mismo y para el que no se vislumbra alternativa posible:

- ¿Usted es creyente señor Brauer? (...)
- No tengo tiempo para esas cosas. (...)
- Vaya. Y yo no tengo tiempo para otra cosa.
- Cada uno sabrá (33).

Ya desde el título de la novela, se anuncia la llegada de una fuerte tormenta. En el transcurso de esta, las convicciones del Reverendo y el Gringo los enfrentan en una pelea que, desencadenada por la insistencia de aquel de llevar consigo a Tapioca, arrasará con la vida anterior de cada uno de ellos. Ahora bien, en el sentido de esta confrontación reside el núcleo de la propuesta de Almada: si para Pearson constituye la culminación de su misión en ese paraje desolado, en cuanto logra que Tapioca decida marcharse con él y con su hija para contribuir a su misión, para Brauer la tormenta «arrasa» en sentido literal, dejándolo completamente solo en su taller. Si la lluvia para el mecánico puede suponer un respiro para esa tierra asolada por la sequía, sabe que el ciclo volverá a comenzar de nuevo al día siguiente, y aquella sólo será un atisbo momentáneo de un cambio que nunca llega: «Como si esta tierra no dejara de mandarse macanas y debiera ser castigada todo el

---

<sup>219</sup> Brauer recuerda el «secreto» que le transmitió su madre, y con el que se puede detener una tormenta: A campo abierto y apuntando al frente de la tormenta, se clava el hacha formando una cruz tres veces, en el último golpe se deja también el hacha metida en la tierra. Parecerá mentira para quien nunca lo vio, pero el cielo se abre, la furiosa tormenta se transforma en un viento revoltoso, pasajero. La tormenta se aleja, con la cola entre las patas, hacia un sitio donde nadie conozca el *secreto* (123-24).



tiempo. Nunca le aflojaban la cincha» (...). Pero no tenía caso engañarse. A la mañana todo sería igual. El sol picante borraría enseguida todo recuerdo de la lluvia» (146)».

Sarlo, en la reseña a la novela de Almada a que ya hemos aludido, llama la atención sobre la relevancia de los capítulos insertos en el curso de la trama, que, en cursiva, incluyen los sermones del Reverendo, en los que residiría la clave para desentrañar el final de la novela:

Son pruebas de un discurso que cumple sus objetivos y administra sus efectos con una limpia eficacia. La novela necesita de esos sermones. Son su contraparte en otro tono, con otra textura y otro léxico; traen una promesa trascendente al espacio de repetición e inmanencia donde se mueven los personajes (2012: 204).

En El Chaco desértico, yermo y abandonado de Almada, en el que no aparece rastro alguno de progreso, modernización o civilización, el discurso del Reverendo supone la única posibilidad de trascender esas condiciones, de trizar el ciclo que impone lo natural. Lo que acentúa la presencia de Pearson en ese paraje no es la oposición entre esos dos polos tradicionales de la civilización y la barbarie, sino la ausencia de lo civilizatorio en un paisaje «abandonado por las manos de los hombres», lo que lo convierte fértil en cuanto al modo efectivo en que ahí prenden discursos como el suyo. Lo que enfatiza la presencia de este en ese paraje norteno es el abandono radical en que se encuentra, articulado por esa materialidad del relato que dibuja los contornos de la escasez y que contrasta fuertemente con la naturaleza de los discursos religiosos.

Emplazadas en entornos rurales aislados, las ficciones de Ariana Harwicz (Buenos Aires, 1977) configuran unos imaginarios que materializan, por vías de una voz siempre femenina, formas alternativas de la pertenencia, de la filiación, de la identidad, enmarcadas en un entorno en que, como sucediese en *El viento que arrasa*, no existe rastro alguno de lo comunitario. Venidas de otra parte, extranjeras en mitad de un paraje perdido, las voces de las tres novelas de la autora se vuelven eco unas de otras<sup>220</sup>. El discurso de *Matate amor* (2012) es el grito de una mujer asfixiada por los convencionalismos de la vida familiar con su bebé y su marido. Desencantada con su rol de madre y esposa, da rienda suelta a su deseo corriendo hacia el bosque para esconderse y observar a su familia a lo lejos, para revolcarse en la tierra, masturbarse, buscar los ojos sugerentes de un ciervo o perseguir la infidelidad con un vecino del pueblo. Este contacto

---

<sup>220</sup> Es por ello que analizaremos las tres novelas de forma simultánea. Con el fin de facilitar la lectura, señalaremos las novelas en las citas mediante sus iniciales: MA para *Matate amor*, LDM para *La débil mental* y P para *Precoz*.

con lo salvaje constituye, para su marido, la prueba de una enfermedad mental que pretende combatir llevándola a un sanatorio. Las pulsiones sexuales y un amor extremo que linda con la destrucción unen a la madre y la hija que protagonizan *La débil mental* (2014). Manteniendo firme el cordón umbilical que las unía, comparten deseos que se transmiten de generación en generación. Así, al enamorarse de un hombre casado que finalmente la repudia, las pasiones de la hija se desbordan hasta ejecutar, con la complicidad de su madre, el asesinato del hombre. Del mismo modo, la madre e hijo de *Precoz* (2016) habitan un espacio marginal de un pequeño pueblo, fuera del contacto con los vecinos y con una vida al margen de lo social, que desemboca en constantes visitas de los servicios sociales o a la comisaría del pueblo. Con las protagonistas de *La débil mental* comparten, también, un amor maternofilial frenético que desestabiliza los límites convencionales que llevan a la madre a confundir al hijo con el padre, dentro de una maternidad que, de nuevo, escapa de los papeles tradicionalmente asignados a esa condición.

Aunque hay «pueblos todavía más perdidos que este» (MA: 21), los territorios en los que se emplazan estas mujeres se caracterizan por su aislamiento, «nadie en ningún lado al final del domingo en estos parajes» (P: 19): «Andamos por la carretera y todo es tan negro, tan solitario (...) Mamá, estamos en el campo. Y qué. Que es un pueblito de ancianos de mierda, sepultado en el fondo del mundo» (LDM: 99). Los personajes de *Precoz* se refieren al lugar en el que viven como «aldea»; la mujer de *Matate amor* como «montón de casitas», y las protagonistas de *La débil mental* viven en un terreno compuesto por un corral o un gallinero que linda con bosque: «Tenemos tierra, tenemos agua, tenemos verduras y luz natural, qué más podemos pedir» (LDM: 48). Cuando la asistente social visita a la protagonista de *Precoz* por no llevar a su hijo al colegio, se queja de lo que le costó encontrar una casa que «no tiene dirección ni figura un número» (21), tras lo que le pregunta a la madre:

Que si nos adaptamos a vivir en un lugar así, que cómo hacemos para pasar el invierno, que si contamos con ayuda externa, que cómo son los ingresos mensuales y nuestra situación legal y mira el desorden, el polvo sobre las bandejas, la pila de recetas médicas, el aire frío girando sin calefactor (22).

Los enclaves de Harwicz trascienden el retiro propio de la vida rural para erigirse en puntos ciegos de la comunidad: la distancia geográfica respecto de los centros institucionales comulga con la ajenidad total que estos muestran hacia los modelos tradicionales de lo familiar y lo comunitario.

De ello es reflejo una maternidad que circula por completo al margen de las convenciones, ya que no desea realmente ser madre: «Mamá era feliz antes del bebé. Mamá se levanta todos los días queriendo huir del bebé» (MA: 99); o, si se desea serlo, es esgrimiendo comportamientos fuera de la norma social:

Ya se veía qué tipo de madre sería, se la podía ver subiendo el monte con su bebé atado a la espalda. Sin querer saber el sexo al tercer mes, sin querer saber si tiene una malformación. Me pregunto si no estaba actuando de embarazada mientras me tenía dentro, si en el fondo no pensaba que llevaba una almendra (LDM: 35).

Esta madre, capaz de cambiar a su hija por el amor de su hombre, «como una transacción rápida en una frontera vigilada» (LDM: 94), rememora cómo en su infancia se escapaba para «vomitar tu niñez» (LDM: 13), deseosa de que la niña se torne mujer, compañera, cómplice, fiel reproductora de todas aquellas prácticas a que ha asistido, como si estas formasen parte de cierta herencia generacional: «Una de las tres siempre mira hacer a la otra. La abuela a mamá con ese indigente del norte, mamá a mí con el morocho de anillo de plata, yo a las dos, por separado, cada una en un cuarto y la niña deambulando por la casa con la caja de cereales de chocolate» (LDM: 70). El modo en que la madre de *La débil mental* empuja a su hija hacia el asesinato del hombre al que ama tiene que ver también con los celos que la hacen desearla para ella sola y, en última instancia, con la necesidad de que, como ella, su hija no dependa de figura masculina alguna. La madre de *Precoz* transgrede también los deberes asignados a la maternidad asumiendo «ser asesina en el repaso del hijo. Haber hecho todo deficiente» (P: 31). Así, olvida constantemente buscarlo en el liceo, estrella al bebé contra el piso en un accidente que le hace preguntarse si le habrá generado secuelas, o descarta la educación institucional como una obligación.

Julia Kristeva (2006) define lo abyecto como todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, como todo aquello que debe expulsarse para configurarse como sujeto a nivel psíquico, físico, sexual, social. Es la madre la que debe enseñar al hijo qué elementos –comida, residuos, desechos corporales, signos de la diferencia sexual–, debe expulsar, a qué debe renunciar para transformarse en un «yo» civilizado, incluida a ella misma en un determinado momento. Las madres de Harwicz no sólo no desligan a sus hijos de aquello que es considerado como abyecto, sino que, antes al contrario, son las encargadas de mostrarles cómo aprovecharlo, cómo vivir las pulsiones más primarias: «Mamá levantándome en los hombros para que coma del árbol, mamita haciéndome caminar sobre un leño caído, mostrándome el sexo, ansiosa a que me haga adicta» (LDM: 29). Ellas mantienen firme ese cordón umbilical que hace del hijo una

prolongación del propio cuerpo: «Pienso en ese animal monstruoso, en ese parásito que es un hijo, en eso de llevar tu corazón con el otro, para siempre» (MA: 13), haciendo que madre e hijo/a sean indistinguibles, pues «yo te parí, pero también podrías haberme parido vos, ¿no es cierto?» (LDM: 94). La lógica convencional que rige los vínculos maternofiliales se disloca, produciendo nuevas relaciones, resignificando un espacio familiar en que madre e hijos asumen nuevos modos de diálogo, en que es la hija la que trabaja para pagar el whisky de una madre que la espía masturbándose para aplaudirle, o es el hijo, al que se sigue de forma hipnótica, el que la defiende del amante con una furia que rompe los roles maternofiliales tradicionales:

Pero ahora me besa y nos deshacemos, no madre hijo, dos indocumentados que se cruzan en un paraje, dos aturcidos en la cima de un refugio, dos punks que atraviesan Europa comiendo de la basura pública en Francia, en Alemania, en Italia, las basuras llenas, sándwiches mordidos, pasteleras y masas sin abrir, y a medida que subimos, en Polonia, nada, ni un pedazo duro de pan. Tenía que pasar, todo puede pasar entre el amor de la madre y del hijo (...) confusión de generaciones, quién conversa en la cocina y quién bajo tierra (P: 76).

En *Precoz* aparece algo que no está en *Matate amor* y *La débil mental* y que la autora define como «el miedo en el aire» (Frieria, 2015: online): el trasfondo de la historia es el de un espacio en guerra, en el que aparecen helicópteros militares, una mujer perseguida que trata de esconderse en la casa de madre e hijo, gitanos, eritreos, polacos y sirios que atacan camiones de mercadería o la referencia a cómo cuando la madre se enferma enfrenta, en el hospital, miradas que parecen decirle «chau veterana piltrafa, dejános tu lugar en este país» (P: 50). En el libro de ensayos *Tan intertextual que te desmayás* (2013), que escribe junto con Sol Pérez, las autoras dialogan sobre el modo en que el deseo sobrevive y sobreviene en contextos de guerra tales como el nazismo, y cómo este engendra un tipo de erotismo que trasciende lo ético. Harwicz remite a *La educación sentimental*, y a cómo en Frédéric prima el deseo por ver a Madame Arnoux sobre el de la visión del cadáver del hijo muerto:

S: Flaubert elige eso para el arte, y es un buen camino. Me parece asombroso que la muerte cercana no impida seguir deseando.

A: El deseo como un ser despótico: frente a un hijo muerto, el deseo por un hombre (Harwicz y Pérez, 2013: 64).

Las sociedades primitivas demarcaron con la abyección su cultura separándola de la animalidad, espacio que se concebía ligado al asesinato, al sexo, a lo instintivo. Es por ese intersticio entre las dos dimensiones por donde caminan las mujeres de Harwicz, deconstruyendo la imagen misma de límite para prolongarse con lo animal, con lo natural:

No vengo de ningún lado. El mundo es una cueva, un corazón de piedra que aplasta, un vértigo plano. El mundo es una luna cortada a latigazos negros, a flechazos y escopetazos. Cuánto hay que cavar para dar con el desprecio, para hacer que mis días ardan. Yo podría haber nacido con ojos blancos como este bosque de pinos lisos y, sin embargo, me despiertan las cenizas de un volcán sobre los tréboles del jardín (LDM: 7).

La condición marginal que todas estas mujeres exhiben, ese reconocerse «desacostumbrada a lo social» (LDM: 22), ajenas a las dinámicas de cualquier institución –familia, educación, trabajo– responde a una trayectoria alternativa que se aparta de convencionalismos y que, atravesándolos, proyecta una mirada oblicua hacia ellos: «Yo desprecio esta vida donde a cierta hora en la cocina el agua rompe a hervir» (LDM: 43). Las pulsiones salvajes que las gobiernan, que las insta a desplazarse con paso animal en torno a un amante tras cuya visión «voy a tener pico, plumaje y garras» (MA: 53), responden a la vivencia de un erotismo que trasciende lo humano. El tránsito de estas mujeres podría definirse en términos de lo que Deleuze y Guattari (2004) denominaron «devenir-animal». Este remitiría a un emplazarse en el límite de la propia condición humana, al acto de cruzar hacia un espacio anómalo, desconocido, hacia ese lugar de exceso, de indeterminación; esa dimensión «en el borde de las instituciones reconocidas» se encuentra regida por sus propias normas, por «agenciamientos que no son ni los de la familia, ni los de la religión, ni los del Estado» (Ibídem: 252), adquiriendo un carácter contestatario que permite deshacer los dualismos que sostiene el (bio)poder –humano/animal, natural/social– y los códigos que los rigen. Pero, además, este «devenir no es una evolución por descendencia y filiación (...). Deja de ser una evolución filiativa hereditaria para devenir más bien comunicativa o contagiosa» (Ibídem: 245). Así, puedo ser «una mujer normal de una familia normal, pero una excéntrica, desviada» (MA: 8), o: «Hubiera sido una buena toxicómana, una beatnik, si no fuera porque vengo de una familia con clase y desconectada de lo sucio donde papá y mamá hablaban en la mesa y hasta se miraban» (P: 95). Lo familiar en cuanto convencionalismo heredado es descartado y trasplantado hacia un contexto que desmorona sus cimientos para construir otros alternativos.

Desde ese afuera de la casa tan suyo, la madre de *Matate amor* observa cómo su hijo camina hacia el fuego en el que va a quemarse, en una escena de gran potencia significativa:

Yo no entro porque soy una marginal (...) Lo veo venir contra mí (...) y sé que cuando abra el ventanal voy a ser un cisne negro (...). Voy a entrar. Voy a dejar de pedirle peras al olmo. Voy a contener mi demencia, a usar el cuarto de baño. Voy a acostar al niño, masturbar al hombre y dejar la insurrección para mejor vida. Yo, que quería parir un hijo

no declarado. Sin registro. Sin identidad. Un hijo apátrida, sin fecha de nacimiento ni apellido ni condición social. Un hijo errante. No parido en una sala de partos sino alumbrado en el rincón más oscuro del bosque. No silenciado con chupetes sino acunado con el grito animal. Lo que me salva esta noche y el resto no es para nada el amor de mi hombre ni de mi hijo. Lo que me salva es el ojo dorado del ciervo, mirándome todavía (MA: 68).

El modo en que esta mujer se describe embarazada, «soy una, en mi cuerpo soy dos» (MA: 23), serviría para definir un estado que prevalece como forma de un desdoblamiento que trasciende el embarazo para atenazarla constantemente. Esto se materializa ya desde la primera página de la novela, cuando, agazapada en la tierra con un cuchillo en la mano, observa desde lejos una estampa familiar –la suya– mientras se pregunta: «¿Cómo es que yo, una mujer débil y enfermiza que sueña con un cuchillo en la mano, era la madre y la esposa de esos dos individuos?» (MA: 7). La mujer que debe ser cuando está con su marido y su hijo sólo es fruto de una representación, de la reproducción de determinados atributos: «Me miré como una campechana ignorante que cuelga ropa y se seca las manos en la falda cuadrillé antes de entrar en la cocina. No se dieron cuenta. La colgada de ropa fue un éxito» (MA: 7). Parada frente al cristal de la puerta de entrada de la casa observa el propio reflejo que este le devuelve, soñando, en una imagen recurrente, con atravesarlo, con «cruzar mi propia sombra» (MA: 11); siempre se detiene justo en ese momento previo al impacto:

Hasta que –un día– corrí hacia fuera de la casa, por primera vez, atravesando el vidrio de par en par. Y toda roja crucé los pastizales como si fuera una pradera y en el camino atropellé conejos y lechuzas, o ellos me atropellaron a mí. Y me tiré como es costumbre en mi cucha, mi caverna, entre árboles poblados (MA: 56).

La «falsa mujer de campo» (MA: 9) que esa espacialidad de la casa exige ser oprime su verdadera naturaleza, que sólo puede materializarse por la vía de esa animalidad que la hace salir desbocada, corriendo hacia «mi bosque» (MA: 141), hacia el lugar en el que se puede dar rienda suelta a las pulsiones más primarias: las contracciones, el deseo, o la rabia que provoca el exceso de esa cotidianidad asfixiante y el aluvión de rituales familiares.

Harwicz, en una entrevista, remitía a este devenir alternativo, reclamándolo en términos de «provocar una escritura hija de otra cosa. Nacida de otra cosa, no de los padres que sabemos que son. O padres otros. Sin padres» (en Audran, 2015). El entorno que cerca los parajes perdidos de sus novelas es descrito en términos de un detenimiento del tiempo, de una inmovilidad que ancla a sus habitantes en una lógica primitiva que

reprime las verdaderas pasiones; en ese espacio, sin embargo, se ama, se desea por sobre todas las cosas, sin límite alguno. El campo de Harwicz de nuevo no problematiza la dualidad civilización-barbarie sino que se desdice de ella, negando también cualquier épica bucólica y reivindicando, en suma, la voz de una mujer deseante en un espacio marcado tradicionalmente por lo patriarcal, a cuya transgresión se enfrenta mediante un erotismo en el que, en términos de Bataille (1997), el cuerpo se torna instrumento de subversión que desarticula el control biopolítico al reivindicar su condición deseante.

«El erotismo abre a la muerte» (1997: 29), afirma Bataille, y es desde esa pasión que acerca al borde de la disolución desde donde las mujeres de Harwicz describen un «deseo degenerado. Deseo nocivo. Deseo lunático» (LDM: 14), una «obsesión erótica» (MA: 107) que las hace trascender ese límite que lo asemeja a la violencia con que Bataille describe el modo en que el ser es arrancado de su discontinuidad natural por vías del acto erótico: «Esto es amar, me digo, y él viene y me arranca la cabeza» (P: 101). El cuerpo deseante se torna entonces un espacio desde el que combatir la racionalización de los placeres, los límites impuestos por lo social, que aquí se rechazan en pos de una liberación máxima: «Tengo esta locura mamá, de arrancarme los ojos y el corazón cuando el deseo me hace perder la cabeza y la conciencia» (LDM: 79). O bien: «Y cuando deseo soy una vaca con la cabeza atorada. Y si deseo soy un ciervo entrando al bosque como lo haría un novio a la iglesia» (MA: 74). Los personajes de Harwicz exhiben una identidad al margen del sistema social, convirtiendo la maternidad en una forma de romper el ciclo productivo en el que se encuentra inserto el cuerpo femenino en el sistema capitalista. De la misma manera el espacio en sus novelas se muestra totalmente abandonado, alejado de cualquier núcleo de civilización y marginal respecto de unos modos comunitarios que desaparecen, ruptura respecto a una narrativa que hace del campo un enclave bucólico y romántico y también respecto a aquella otra que lo opone una urbanidad que se sirve de sus dinámicas para constituirse.

De Leone (2015) señala cómo el campo retorna en recientes escrituras argentinas como lugar inestable, híbrido, y con una temporalidad dislocada que fragmenta las historias personales, familiares e incluso el relato de lo nacional. La voz del primer amante y la del hijo se hacen indistinguibles en algunos momentos de *Precoz*, el pasado se cuela constantemente entre las rendijas del presente de *Matate amor*, y la madre y la hija de *La débil mental* sostienen un único y mismo fluir de conciencia que imbrica infancia y madurez, haciéndose en ocasiones imposible distinguir dónde termina la voz de una y de otra, dónde termina el recuerdo y comienza el tiempo presente:

Alguien me mira con apetito, tengo zapatos de charol lustrados con hebillitas, tengo pollera a cuadros y estoy disfrazada. ¿Quién te mira hija? Algo por fuera me observa durante todo el festejo. Mirá, el pepino se calcina, es un zapallito, qué divertido. Interesante efecto. ¿Un tío, un vecino? Hay algo que me tiraba, se sentía en la panza pero vos no te dabas ni cuenta, me mandabas igual a jugar a los asientos traseros del auto. ¿Alguien desearía algo tanto como para destruirlo? Tengo esta manía de preguntar sabiendo la respuesta. Las primeras veces que te vi en mi vida, recién salidita, muy pulcra estabas (LDM: 92-93).

Una serie de películas y ficciones recientes ejemplifica esa desestabilización señalada por De Leone. Así, en la película *El campo* (2011), de Hernán Belón, un matrimonio llega, con su hija pequeña, a una antigua casa en mitad de un paraje rural que el marido ha comprado recientemente. La madre muestra una aversión creciente ante esa casa sucia y ruinoso, malestar provocado por el propio espacio del campo. Cuando esta mujer, en un momento, grite: «¿A qué nos trajiste a esta tapera?», el marido responderá que él únicamente buscaba emprender un proyecto con una «mujer normal». En *Tambor de arranque* (2015), la primera novela del argentino Francisco Bitar (Santa Fe, 1981), el marido, en un intento desesperado ante la inminencia del derrumbe de su matrimonio, propone a su mujer viajar hasta un pueblo del interior con el fin de comprar un nuevo auto, en lo que «podía ser lo último que hiciéramos juntos si las cosas no iban bien» (20). Aunque el dinero que habían ahorrado estaba destinado a comprar una cama nueva, no un auto, la adquisición de este implica un viaje que pretende ser el último intento de reconstruir aquello que en la ciudad parece no poseer futuro. *Ecos* (2017), la primera novela de la mexicana Atenea Cruz (Durango, 1982), narra la visita diaria del fantasma de Celia a su esposo Raúl, al que acosa obligándolo a asistir, todas las noches, a la repetición de la escena del día en que ella misma ahogó al hijo de ambos en el río. Raúl, quien sentencia a su mujer como «amargada, insoportable, loca» (41), la había llevado a vivir a la sierra para aliviarla de esa posible locura, siguiendo la estela dejada por cierto bucolismo asentado en la retórica del Romanticismo; esto, sin embargo, acaba en un desenlace terrible: Celia aborrece todo lo relacionado con el campo y con su nuevo hogar, en el que «no voy a poder hacer otra cosa que pudrirme de aburrimiento» (56); acosada por el silencio del paraje, roto después por el llanto de su bebé, al que no desea, este espacio se tornará insoportable hasta límites extremos<sup>221</sup>. El contacto con el espacio rural se convierte, en todos estos casos, en problemático: a su regreso a la ciudad, tanto la mujer

---

<sup>221</sup> Celia describe el lugar en el que vive del siguiente modo: «Hay que adentrarse bastante en la sierra para llegar hasta acá. Nunca he comprendido a los que construyen casas en medio de la nada (...). Aquí no existe el sonido. Todo está inmóvil, fijo, negro. Ni la muerte puede ser tan silenciosa como la sierra» (55).



de *El campo* como la protagonista de la novela de Bitar les pedirán el divorcio a sus maridos, y, por su parte, la Celia de *Ecos* asesinará a su propio hijo.

Ya hemos señalado cómo Maristella Svampa aludía a los usos que, en contextos de crisis, se le da a la barbarie, que se transforma en fuerza de poder, excusa para imponer una civilización considerada garante del orden que en esos momentos se percibe en vías de disolución. La barbarie adquiere así el rango de «mecanismo de invectiva política», de herramienta de representación social que advierte sobre la disolución de los lazos sociales (2006: 400): «Hasta que escuché: curación. Eso veía de mí. Una mujer que debía calmarse. Volverse una ameba. Irse a un lugar de sábanas y paredes blancas, bajo la lengua, pastillitas, pildoritas, comprimidos» (MA: 114). Este testimonio de la protagonista de *Matate amor* ejemplifica cómo, en todos los casos, se asigna una patología mental a las mujeres que escogen ese devenir-animal. Cuando en una entrevista le preguntaban a Harwicz por la importancia de la enfermedad mental en sus novelas, ella respondía tajantemente que «para mí no hay locura. Lo que pasa es que son personajes hambrientos. Y el hambre lleva al desborde. Pero locura, no» (De la Cueva, 2015). La locura sería, en todos estos casos, un modo de identificar las prácticas no convencionales de estas mujeres con la barbarie, en un proceso que pretende controlar las pulsiones con las que ellas afrontan la maternidad, el deseo y otras instancias institucionales. Es sintomático el modo en que Celia materializa en *Ecos* su maternidad aborrecida, que concibe como un mecanismo de control: «Me embarazó para que mi cuerpo ignorara mi voluntad y se rindiera a un hambre tan violenta que me controlaba» (29). De la deconstrucción del discurso normativo de la maternidad da cuenta el modo en que ese hijo nacido con labio leporino es, para este personaje, un «remedo de niño», un «amasijo de carne al que llamaban “su hijo” con desagradable insistencia, como para que lo aceptara» (49). La forma en que Celia responde a estos reclamos sociales traduce, de un modo radical, la ruptura que estas voces femeninas emprenden desde un espacio rural que tradicionalmente le ha impuesto múltiples límites.

La escritura de Harwicz constituye el emblema más acabado de estos planteamientos. La liberación de sus mujeres, el alejarse de lo institucional, correr desbocada al bosque, materializar una maternidad no deseada o cargada de un deseo que trasciende lo normativo constituye una fuga radical y definitiva de lo social que no pretende emprender vuelta alguna. Aquí radicaría el sentido principal del territorio que articula, radicalmente ajeno a modo de comunidad alguno, no únicamente en el sentido de la lejanía con los núcleos civilizatorios que caracteriza a sus espacios, sino en un grado

tal que desdibuja la presencia de aquellos, dejando al campo solo para constituirlo desde la ajenidad a cualquier lugar común. Señala Bataille que el tabú, que «hace posible un mundo sosegado y razonable» se impone no a la inteligencia sino a la sensibilidad, tal y como hace la violencia (1997: 68); es precisamente la violencia el medio que escogen estas escrituras para sostener unos entornos rurales capaces de sacudir tabús. El lugar en que Harwicz emplaza a sus personajes se convierte en canal de un discurso contrahegemónico que se sitúa frente a la lógica (re)productiva, patriarcal, nacional; la idea de filiación que el devenir-animal propone habla de nuevas formas de la herencia, de la pertenencia, de nuevos modos de ser ajenos a lógicas dualistas –hombre/animal, civilización/barbarie, natural/social– (Giorgi, 2012: 185). En el carácter liminar de sus parajes reside esa «politización del espacio» que Sánchez Idiart (2016) observa en ficciones que manifiestan otras formas alternativas de la biopolítica.

*Luro* (2018), la primera novela de Luciana Sousa (Buenos Aires, 1986), narra el transcurrir de los días de una joven embarazada y sus compañeros de trabajo en una estación de servicio emplazada en mitad de la nada. Ahí, lo único que acontece es la rutina del calor, del paso de unos pocos camioneros o viajeros, o de la siesta, calma que se verá trastocada cuando la chica encuentre en el baño a un negro agazapado, único acontecimiento en esa «masa espesa y silenciosa» (9) en que se convierten ahí los días. La ruta que cerca la estación de servicio está desierta (39), y a su alrededor sólo hay «tierra seca» (43), «caminos de tierra» (44), un «desierto de tierra» (77). Las calles del pueblo cercano «son demasiado anchas para los vehículos que pasan a cuentagotas» y ahí «la gente también falta» (77). Cuando la chica discute con uno de sus compañeros sobre la posible procedencia del negro que encuentra se produce la siguiente conversación:

De qué país será? -pregunta Sánchez  
De algún país de África -le contesto, finalmente.- De algún lugar donde no se puede vivir tranquilo.  
Acá se vive muy tranquilo.  
Acá no se vive -le aclaro. -Acá se pasa el tiempo  
¿Vos te irías?  
No tengo dónde ir... (54)

Conforme avanza la novela se gesta en la protagonista la idea de marcharse hacia la capital, pues cree que allá recibirá mejor asistencia médica. Sin embargo, cuando le cuenta sus planes a su compañero, este insiste sobre la peligrosidad de ese lugar, y cuando ella le pregunta, «¿qué es la capital?» él responde:

Una ciudad  
Es una ciudad –me contesta– como cualquier otra

(...)

Es un lugar, como tantos otros, como este pueblo. ¿Cómo se formó este pueblo? Con gente que vivía aún más aislada, y decidió juntarse.

¿Eso qué tiene que ver?

Que es una cuestión de tiempo, para que este pueblo se convierta en una ciudad (99-100).

Cuando el negro desaparece del baño, estos dos personajes deciden salir a buscarlo. Dado su avanzado estado de embarazo y las duras condiciones para caminar por los caminos de tierra, él le sugiere que debería comprarse una camioneta «para andar por acá, como la gente del campo»; «¿de qué campo?» le responde ella, ante lo que él afirma «del campo. Este campo». La muchacha, sin embargo, lo mira confundida y reflexiona: «¿Esto es el campo? Nunca tuve muy en claro qué es el campo. Si es todo esto: la ruta, la estación de servicio, el pueblo, el potrero, la plaza principal, ¿qué no sería campo?» (76). Al final de la novela, ella ha decidido marcharse con una amiga hacia la ciudad; de camino, en el autobús, rompe aguas, y tienen que detenerse en «un paraje desierto» (115) que no dista, demasiado, de aquel del que procede: en un taller la reciben dos hombres; ahí esperará al médico mientras observa cómo en la pared cuelga «un almanaque del año pasado» (116). La huida de la muchacha, entonces, no parece concluirse, sino que sólo la ha llevado hacia otro estadio similar al de su origen. La novela de Sousa sintetiza muy bien la última cala de nuestro recorrido: señales de territorios dominados por un radical abandono. Verónica Gago, cuando analiza el papel de las regiones de lo que denomina las «periferias urbanas» latinoamericanas en el ciclo productivo del presente, afirma:

Es necesario ampliar el concepto de extractivismo más allá de la referencia a la reprimarización de las economías latinoamericanas como exportadoras de materias primas para entender el papel que juegan especialmente los territorios de las periferias urbanas en este nuevo momento de acumulación. De otro modo, esos territorios quedan periferizados en la trama productiva al pensarse a la economía sólo vinculada a las materias primas y el campo (2016: 220).

Nos parece que este comentario adquiere sentido en cuanto estas escrituras trascienden el pensamiento y representación del campo desde su carácter exclusivamente productivo; ahora se impone una representación que subraya su carácter yermo, aislado, infértil... Por ello, la protagonista de *Luro* no es capaz de poner límites a la propia idea de campo, del mismo modo que para su compañero una ciudad es algo accidental y circunstancial.

En el relato de Samanta Schweblin, «La furia de las pestes» (2017), un investigador del gobierno llega a un pueblo con el fin de realizar un registro poblacional. Pese a que «llevaba años visitando pueblos de frontera, comunidades pobres que sumaba al registro poblacional y a las que retribuía con alimentos» (111), cuando llega a este

pueblo siente una extraña atmósfera que lo hace sentir mareado: «Por primera vez, frente a ese pequeño pueblo que se hundía en el valle, Gismondi percibió una quietud absoluta» (105). Buscando a alguien que lo ayude entra en una casa, donde encuentra a una familia; sin embargo, todos están absortos, nadie responde cuando los interpela y, cuando pregunta si tienen sed, estos no parecen entender a qué se refiere. Entonces, saca, de uno de los bolsos con comida que traía, una bolsa de azúcar, y cuando la abre, dejando caer un poco de su mano, algo se desata:

Vio en los que lo miraban una expresión que, al principio, no alcanzó a entender. Entonces sintió, profunda en el estómago, la herida tajante. Cayó de rodillas. Había dejado que se desparramara el azúcar, y el recuerdo del hambre crecía sobre el valle con la furia de las pestes (108).

Este relato ejemplifica muy bien el modo en que estos entornos sobreviven en la más radical infertilidad y ajenidad del afuera institucional. Cuando, en una entrevista, le preguntaban a Luciana Sousa por el espacio que había retratado en *Luro*, la autora afirmaba lo siguiente:

Me inquietaba la cuestión de esa entidad que conforma lo que llamamos «campo», por oposición a todo lo que no constituye ciudad. Eso que se evidenció con el conflicto por la 125 estaba para mí en cuestión; qué pasa con esa zona de frontera, que no es campo ni ciudad, que no encaja en el estereotipo (en Pomeraniec, 2018: online).

Con el conflicto por la 125 Sousa alude a la crisis que en 2008 enfrentó a los productores rurales argentinos con el gobierno, tras la resolución del ministerio de economía de introducir un nuevo sistema de retenciones que dejaba a los productores a merced de las fluctuaciones de los precios y tasas internacionales. Nos interesa reseñar este suceso en cuanto supuso la manifestación y visibilización públicas de los impactos de los modelos extractivistas del capitalismo transnacional en espacios desprotegidos por el estado nacional, en un sentido que ponía en primer plano la discusión sobre la delimitación de tales espacios: «se hablaba de *el campo*» (Sousa, en León, 2018: online).

Todas estas escrituras confluyen en plantear nuevos estatutos de lo rural, que ya no puede ser pensado ni representado en los moldes tradicionales, porque enfrenta nuevos procesos que exigen revisitar el simbolismo que se le había asignado. El territorio que articulan es el de esa zona fronteriza que no puede ya definirse ni como campo ni como ciudad, y que materializa, como pocas, Ariana Harwicz. La angustia y la opresión que siente la protagonista de *Matate amor* tiene que ver con los sentidos que imponen la casa familiar y el campo; es hacia ahí hacia donde dirige los cortes que imprime, primero simbólicamente y después de forma literal, cuando cruza la puerta de cristal. Esa dualidad

engendra la tensión que la sostiene —«Con una mano sostengo a mi nene, con la otra un raspador. Con una mano preparo la comida, con la otra me apuñalo. Qué bueno tener dos manos. Qué práctico» (MA: 49)—; y el afán por superar los corsés de ese espacio geográfico, social, maternal, individual, corporal, es el que le hace desear tener un «hijo del bosque, hijo apátrida, errante» (MA: 50). En Harwicz no hay propuesta alguna de lo comunitario porque, en sus territorios, este ha desaparecido por completo, así como la urgencia por reconfigurarlo; es por eso que, en sus ficciones resuenan los interrogantes: «¿qué idioma elegir para bautizar las cosas?» (LDM: 21), «¿cómo hacer para decir?» (P: 24). En una entrevista Harwicz aludía al modo en que arroja a sus personajes al mundo, otorgándoles una indefinición que le sirve «para darles libertad, para que puedan ser más salvajes, más animal» (Harwicz, en Audran, 2015: online). El territorio de Harwicz, como el de Sousa, Schweblin o Almada, confronta la dicotomía campo-ciudad en un contexto que exige revisitar sus significados para dar cuenta de procesos que han modificado las tradicionales experiencias de colectivización.

«Las flores salvajes empujan la tierra al costado de la ruta. La desgarran, la destierran. Como nosotros» (MA: 107): el estereotipo de *un* campo se fractura, la ciudad «civilizada» ya no es un referente para adjudicarle valores bucólicos o bárbaros, la tierra produce e infecta, lo familiar se tambalea, lo pre-moderno convive con el andar del progreso sin traducirlo simbólicamente, el clima castiga, la violencia se perpetúa, los ciclos ecológicos se imponen, al tiempo que el bosque permite la liberación de las pasiones y la posibilidad de cortar con cualquier rastro de lo institucional. Lo rural se complejiza, se fragmenta, se desgarran y se rearma, ofreciéndose como espacio alternativo desde el que repensar la modernidad, el estatuto de pasado y presente, las relaciones comunitarias, familiares o estatales, la inscripción del cuerpo en el sistema (re)productivo, cuestiones de género, de filiación, ecológicas, las derivas de las economías mundiales sustentadas en los «commodities», la épica nacional... Los imaginarios de lo rural fabulan un presente cuyas lógicas trascienden la frontera campo/ciudad conformando un territorio híbrido producto de los rumbos de lo económico y lo político tanto en lo extractivo como en el plano de las sensibilidades.

## **IV**

### **CONCLUSIONES**

**«NI PARRICIDAS NI ADOPTADOS»: ESCRITURAS DE LOS  
2000.**

## **Coda a la inexistencia de la literatura latinoamericana**

Idea «cosmética», extinta, caduca, mera entrada de guía turística u objeto de nostalgia occidental; este es el semblante que hace Volpi (2015) de una América Latina que ciertos círculos académicos se obstinarían en mantener viva. La problemática de lo global y la construcción de nuevos escenarios en que el origen se desdibuja; la configuración de una red de referencias de carácter universal; la asunción de un emplazamiento central en la República Mundial de las Letras; como ya apuntaran voces como las José Martí o Carpentier, la conquista de lo universal por las vías de lo local o la posible extinción de la literatura latinoamericana, articulan una red de problemáticas y paradigmas de lectura resultado de circunstancias muy concretas. Lo que hemos tratado de mostrar es cómo obstinarse en la dilucidación de una respuesta única a todos estos interrogantes resulta menos operativo y productivo que el acercamiento crítico al motivo que promueve que se erijan en marcos contextuales o en horizonte de expectativas dominantes.

Así, hemos señalado cómo en el cambio de siglo la literatura mundial se convierte en modelo teórico dominante, en un momento de reestructuración que es síntoma de las relaciones que la literatura establece con el mercado. La narrativa latinoamericana comienza entonces a leerse fundamentalmente desde ahí, en un período caracterizado por su transnacionalización, aspecto que evidencia cómo la reapertura del debate sobre su posicionamiento en lo mundial tiene que ver con el estatuto periférico que tradicionalmente le ha otorgado el capitalismo mundial. Descartando la posibilidad de *un* único paradigma de literatura mundial, que incidiría en la perpetuación de relaciones de dominación, esta sería útil para analizar las condiciones de posibilidad en que se producen determinados debates. En el caso de la literatura latinoamericana, nos ha permitido visualizar los modos en los que esta ha circulado y ha sido leída, que determinan en gran

medida las actitudes que adoptan muchos de los autores de los 90. Antes que un modelo de análisis de aspectos intrínsecamente literarios, o como marco desde el que emitir juicios de valor sobre las estrategias desplegadas por cada autor, la literatura mundial sirve para estudiar el sentido que adquieren nociones que, como la de cosmopolitismo global, es eje de muchas de las ficciones de entresiglos.

El paradigma de la literatura mundial permite entonces dilucidar las condiciones concretas que determinan que escrituras de los 90 como las de Volpi articulen lo que Sánchez Prado denominaba «occidentalismo estratégico» (2018), que en el caso del autor mexicano se concretaría en la reivindicación de la inexistencia de la literatura latinoamericana. En un contexto de auge neoliberal, Volpi, del mismo modo que sus compañeros del *Crack* o la contracara chilena de *McOndo*, evidencian con sus posicionamientos las lógicas que atraviesa el espacio literario de ese momento, sirviéndose de ellas como vía de difusión de su programa estético. El cosmopolitismo, junto con el mantenimiento de lo que hemos denominado «distancia de rescate», se convierten desde esta perspectiva en canales *estratégicos* de participación en el espacio mundial.

Ahora bien, el capítulo de la literatura latinoamericana que narra su desaparición exige una segunda parte cuando, en los 2000, comienzan a aparecer un buen número de ficciones en las que América Latina efectivamente existe, y en las que la *MTV* latina de McOndo ahora sintoniza los efectos de las políticas de los 90 y su implementación en el continente. Si lo latinoamericano había devenido «imagen cosmética» (Volpi, 2015), y las escrituras de una Latinoamérica virtual y global eran cuestionadas por su rendición al imperio del mercado, lo local emerge en las escrituras del siglo XXI para plantear nuevas direcciones de esta dicotomía que resulta, ya, anacrónica. Plenamente asumidas parte del modelo neoliberal, estas ficciones son resultado de un momento histórico concreto: el de la visualización de las nefastas consecuencias de ese sistema en una Latinoamérica devastada por su fracaso.

### **El jet-lag de la Latinoamérica neoliberal**

Erica Durante atribuía el malestar que produce el jet-lag a lo problemático de ubicarnos a medio camino entre dos tiempos; la extrapolación de este concepto podría dar cuenta del modo en que tiene lugar en América Latina un «giro neoliberal» que se aplica de forma acelerada según los patrones marcados por los organismos



internacionales. Objeto de una crisis que alcanza a todo el subcontinente, la Argentina de fines de los noventa ejemplifica de forma drástica la inadecuación de unos modelos que parecían ahondar la vulnerabilidad e inestabilidad de los sistemas económicos y evidenciar las incapacidades del estado en la regulación de una integración global que dio lugar a desajustes y destiempos. El comienzo del nuevo siglo marca, así, el fin de una época cuyas lógicas son cuestionadas por las consecuencias que trajeron consigo en detrimento de la legitimidad y representatividad del estado. Zanatta percibe en este fenómeno una transición de la inestabilidad financiera a la volatilidad política (2012), lo que determina los interrogantes que se proyectan sobre conceptos tales como democracia o ciudadanía. Sobre este telón de fondo se proyectan imaginarios alejados de aquellos que se configuraron en la década de los noventa y que ahora exhiben los efectos de ese pasado inmediato y de sus políticas. Así, sin afán totalizador alguno y siguiendo a Fernando Aínsa, podría señalarse, en una parte significativa de la narrativa hispanoamericana contemporánea más reciente una tendencia hacia un movimiento «centrípeto» que volvería sobre lo local para apuntar hacia nuevas problemáticas; en estas, América Latina deja de ser un holograma y se materializa en unas coordenadas que coinciden con «el aquí y el ahora de la Latinoamérica de comienzos del siglo XXI» (Becerra, 2016: 262), y que vuelven la vista atrás para dilucidar el modo en que ese pasado articuló las dinámicas del presente:

Lo latinoamericano y sus escenarios vuelven con estas ficciones: concretos, específicos, precarios y perfectamente datables y ubicables en el lugar y tiempo de nuestro presente: para recordarnos que no se habían ido, que su historia se desarrolla en un mundo interconectado a escala mundial, sí, pero con perfiles singulares dados por las coyunturas propias (Ibídem).

Las circunstancias históricas del cambio de siglo de diversos países, que hemos recogido en esta tesis, coinciden en señalar la inestabilidad del sistema democrático y la pérdida de su capacidad como elemento cohesionador de una sociedad cada vez más fragmentada, las consecuencias ecológicas de los nuevos modelos de producción, la precarización de las condiciones laborales y del acceso a los servicios básicos, la rendición a unos flujos internacionales de mercado que engrosan la deuda externa y la dependencia, la militarización, la segregación y la proliferación de espacios diferenciados e incommunicados entre sí. Estas obras son producto de una experiencia histórica propia, en que la derrota no es ya la del proyecto revolucionario sino la del de la modernización internacional y la globalización neoliberal. Ericka Beckman coincide con Jean Franco en afirmar que, después de 1989, puede percibirse cierto «Black Period» en la imaginación

cultural latinoamericana, dado que muchos escritores «are still mourning the end of utopia» (Franco, en Beckman, 2017: 1). Junto a esta tendencia, la autora identifica la proliferación de distopías, en el sentido señalado por Mathias Nilges, quien aludiendo a los diagnósticos de Jameson y Slavoj, considera como crisis de la imaginación el hecho de que muchas narrativas insistan en el caos y la desregulación del capitalismo actual, «whose inability to recover futurity via dialectical subltion of the “now” always seems to requiere a system-reboot via narratives of destruction that allow for the recovery of traditional values and forms of subjectivity» (2013: 176). Así, nos parece que el valor o la potencialidad de las ficciones que hemos analizado en esta tesis reside en exhibir esas contradicciones del sistema que, para Nilges, contienen la clave para reflexionar sobre los modos posibles del futuro. Estas escaparían, por tanto, a la dualidad identificada por estos autores para trazar una línea narrativa que pasaría por formalizar literariamente muchos de los procesos dialécticos que fraguan las crisis del neoliberalismo, exhibiendo los modos en que el capital se reactualiza de un modo que tiende hilos con el pasado y sirve a la reflexión sobre las formas de reactivación del futuro «posneoliberal»<sup>222</sup>, pues «even when their work is highly critical of capitalism it is still available for consecration within the market» (Brouillette, 2016: 103).

Son varios los artículos que han aludido a la hornada de escritores del siglo XXI en un sentido que sintetiza muy bien el titular con el que la revista *Playground* aludía a la reunión de Bogotá 39 de 2017: «El relevo generacional que estábamos esperando» (Miguel, 2018). Con ello esta autora describe la aparición de narradores nacidos en torno a mediados y finales de la década de los 80, que vendrían a colmar lo que parecía «una distancia insalvable, un vacío» por vías de nuevas iniciativas que dotan de espacio a estas voces. Pero ¿existe realmente un relevo generacional? Lo cierto es que poco nos interesa el afán definitorio o clasificatorio que establezca diques en un campo literario que se encuentra todavía en vías de construcción, pero lo cierto es que este diagnóstico adquiere sentido en el nivel de los imaginarios, en cuanto estas escrituras plantean problemáticas distintas a las de la narrativa de entresiglos. Así, respetando las particularidades de cada

---

<sup>222</sup> Utilizamos este término en el sentido enunciado por Verónica Gago:

Desde nuestro punto de vista, el prefijo *pos* —en el vocablo posneoliberalismo— no indica ni transición ni mera superación. Más bien señala la crisis de su legitimidad como política estatal-institucional a partir de las revueltas sociales recientes, las mutaciones operadas en el capitalismo mundial a partir de su crisis global y de ciertas políticas institucionales en los países cuyos gobiernos han sido caracterizados como “progresistas” y, al mismo tiempo, la persistencia del neoliberalismo como condición y la incorporación o inmanentización de algunas de sus premisas fundamentales en la acción colectiva popular que lo ha impugnado (2014: 11).

una de ellas, resultado de condiciones geopolíticas concretas y divergentes entre sí, detectamos cierto hilo común que las distanciara de esas otras que presentábamos a través de la figura de Jorge Volpi pero que incluiría también a autores como Edmundo Paz Soldán o Alberto Fuguet, entre muchos otros. Tal diferenciación residiría en el modo en que, siguiendo a Mariano Siskind (2014), cada uno de estos grupos generacionales – haciendo uso de este término con motivos prácticos y no descriptivos– decide insertarse o ingresar en la modernidad o en el sistema de lo mundial. Así, si Volpi, Paz Soldán o Fuguet articulan sus propuestas desde un posicionamiento concreto respecto del paradigma de lo anterior –entendiendo como tal el discurso de lo latinoamericano–, enarbolando una «distancia de rescate» desde la que construir sus ficciones, en este grupo de escrituras más reciente hemos vislumbrado el trazado de un movimiento distinto que, asumiéndose parte del sistema neoliberal, plantea en muchos casos las alternativas que frente a él puede producir la forma literaria.

En los tres núcleos en los que hemos agrupado el análisis de las ficciones de esta tesis, el regreso, las ruinas y lo rural, pueden identificarse algunos de los vectores principales que hemos detectado en esta narrativa. El propio término de «regreso» permite tematizar el trazado primero que describen estas escrituras: el de la vuelta al escenario latinoamericano que, si se presentaba clausurado, se percibe ahora necesitado de un revisionado capaz de dar cuenta de la experiencia histórica propia del presente. El posicionamiento de estas escrituras con respecto a lo anterior se juega en el interior mismo de las ficciones, en los viajes de regreso que invierten la dirección de una marcha que se pretendía toma de distancia con respecto a una historia que, personal y colectiva, se revela ahora pieza insalvable.

### **«Formas de volver a casa»**

En la narrativa del siglo XXI proliferan relatos que narran distintos tipos de regresos al país o la casa natal, tras períodos de «alejamiento» que en muchos casos pretenden ser fuga de la realidad gestada en aquellos. La vuelta se presenta como algo, de algún modo, necesario, haciendo del pasado una presencia incómoda que exige su enfrentamiento para poder articular el curso del propio presente. Muchas de estas ficciones articulan reflexiones que pasan por cómo relacionarse con unos padres que no siempre supieron acomodarse en la historia que les tocó vivir; son estos hijos los que se plantean cómo tender puentes con esa generación cuyas historias están en muchos casos

plagadas de silencios o interrogantes. Varios de estos personajes retornan, así, para enfrentar el ensamblado de piezas obviadas del pasado en un presente ahora fisurado; en este sentido, resulta fundamental, como hemos señalado en los análisis, la diferencia epocal entre aquellos autores que nacieron en dictadura y aquellos otros cuyas infancias ya transcurrieron en democracia. Cómo construir, desde los olvidos y silencios familiares, una experiencia del tiempo que ya no busca distanciarse de lo anterior sino pensarse desde el espacio que este generó es el eje central de todas estas escrituras.

Volver a casa como personajes secundarios, esto es, desprovistos de grandes relatos o tonos épicos en la narración de episodios históricos como la dictadura: esta es la reivindicación que hace Alejandro Zambra de la necesidad de su generación de construir una voz propia que no adopte registros ajenos para narrar aquello que realmente se vivió, aunque el papel desempeñado en ellos haya sido, de algún modo, «secundario». Es así como se confronta la derrota y el duelo de una generación que no articuló, en muchos casos, su propia experiencia de derrota, y que ha producido vacíos familiares y comunitarios que se perpetúan teniendo gran impacto en la sensibilidad de esta generación. Los autores nacidos en torno a los 80 en países como Argentina o Chile crecen en contextos democráticos desprovistos, en algunos casos, de una «memoria de la experiencia» (Avelar, 2000: 182); esto determina que varios de los personajes de estas ficciones relaten una juventud desorientada ante los modos de un ser en comunidad fragmentado a causa de la carencia de revisión crítica de dinámicas del pasado que continúan intactas en el presente, o bien por la mutación abrupta del tejido social ocasionada por el capitalismo neoliberal.

Si el retorno tiene que ver con el enfrentamiento de todo aquello que se pretendió clausurado con la marcha, esto atañe, de un modo muy significativo, al contexto concreto de la región originaria que se dejó atrás; en la demarcación explícita de las coordenadas históricas, culturales, políticas, económicas de estos espacios reside el verdadero motivo de la vuelta que estas ficciones describen: la de la necesidad de visitar esos episodios desde los marcos interpretativos del presente. Abundan las ficciones en las que los personajes retornan al origen luego de un tránsito por otros espacios en los que se proyectaron unas alternativas que se comprueban inexistentes, o que pretendían ser una fuga a la realidad de una época con la que, como comprobarán, deben saldar deudas. En estos viajes de vuelta el paisaje del origen emerge antes hostil que paternal, acentuando las derivas de lógicas consumistas y desarrollistas, y retornar desde espacios dominantes o privilegiados no supone ni la obtención de reconocimiento o superioridad ni la

posibilidad de salvar heroicamente a una población descompuesta. Las experiencias migrantes anheladas en el contexto posnacional de los intercambios mundiales aparecen dotadas de nuevos valores: los de migrantes ilegales que desmienten la hibridación de un tercer espacio que aísla y excluye, o los de viajeros privilegiados que parten hacia el esplendor de destinos ahora en crisis que no ofrecen posibilidades muy distintas a las del origen.

### **«Construirse una vida entre las ruinas»**

Los imaginarios de las ruinas y el desecho escenifican el modo en que los discursos entusiastas del modelo neoliberal que protagonizaron la década de los 90 se develaron, a comienzos del nuevo siglo, inoperantes, mero artificio, epicentro de una América Latina atravesada por la crisis. La imagen de las ruinas resulta muy significativa en cuanto señala un aspecto que trasciende lo material, puesto que, si los restos son visibles en escenarios saqueados, yermos y decadentes, estos son también simbólicos, discursivos, evidencia del modo en que determinados modelos dominantes de pensamiento se han tornado inservibles para pensar y representar una América Latina arrasada.

Muchas de estas ficciones reflexionan sobre qué modelos de pensamiento, futuro o modernidad pueden surgir de un espacio quebrado que ha puesto en evidencia el fracaso de las políticas adoptadas en el pasado reciente. Verónica Gago, en *La razón neoliberal*, afirma que «en nuestro continente, la crisis del neoliberalismo ha abierto un debate sobre cómo caracterizar al momento que sigue» (2014: 11); la autora señala cómo América Latina fue, desde los 70, un laboratorio de experimentación de este sistema, implementado en lo social y lo político desde el marco autoritario de lo dictatorial. Las revueltas de la última década, inauguradas por los sucesos del 2001 en Argentina, conformarían una «secuencia continental: Venezuela, Bolivia, Ecuador (y una nueva secuencia de movilizaciones como las de Chile y Brasil más recientes)» (Ibídem: 11) que, para Gago, constituyen la primera manifestación explícita de los límites de estas lógicas: «Por eso América Latina: las rebeliones contra el neoliberalismo en la región son el punto desde el cual rearmar la perspectiva crítica para conceptualizar el neoliberalismo más allá de su lógica permisiva y difusa» (Ibídem: 18). Los textos de estos autores serían, así, espacios privilegiados de reflexión de un fenómeno de alcance global, asumiendo la delantera en los planteamientos sobre qué sigue a esta crisis mundial de legitimidad de lo

neoliberal, no sólo en un sentido político sino, también, en lo que atañe al tejido social, en tanto reorganiza y moldea las subjetividades, los afectos, las formas comunitarias.

Proliferan los registros (pos)apocalípticos o distópicos, aunque el tiempo que se describe es el de un futuro próximo cuyos rasgos es posible ya observar en el presente latinoamericano. Estos dan cuenta de sociedades caracterizadas por la disolución de lo comunitario, la violencia, la proliferación de enfermedades infecciosas, la parcelación de los sectores sociales según el grado de participación en los flujos del capitalismo mundial, la impunidad, la segregación étnica... Son muchas las obras que narran la disolución de lo nacional, en un contexto en el que civilización y barbarie se vuelven indistinguibles. Las urbes se tornan desierto, y el desierto aparece como máxima expresión de la carencia. El escritor Rafael Gumucio (Santiago de Chile, 1970) afirmaba recientemente que «por más teléfonos móviles, aviones, pastillas y bolsas de plástico de supermercado con que conviven los nuevos narradores latinoamericanos, la fogata donde los campesinos contaban sus cuentos sigue estando en el centro de su voluntad de narrar» (2018: *El País*). Lo que relatan estas ficciones es, precisamente, la impronta que dejó en el continente la exclusiva visión de una Latinoamérica rendida a *MTV*, computadores Mac, viajes en avión drogados, condominios, *malls* u hoteles de cinco estrellas, «para revelar quizá que el verdadero holograma latinoamericano: virtual, consumista, tecnológico, espectacular, cosmopolita, hedonista y espejeante fue el de aquel tiempo narrado por Volpi y muchos de sus contemporáneos» (Becerra, 2016: 262). Si escrituras como las de Juan Cárdenas exigen tomar conciencia de las ideologías que produjeron las representaciones dominantes tanto de la ciudad como de lo natural, es porque se hace necesario volver a la experiencia de Latinoamérica tal y como es, efectivamente, en el presente y, desde ahí, observar la mutación del territorio bajo los embates de la economía política de signo neoliberal.

### **«¿Esto es el campo?»**

En el sentido enunciado más arriba, la proliferación de imaginarios locales de signo rural reescribe la problemática de la dualidad global-local poniendo en evidencia cómo la propia estructura excluyente de este debate responde, más que a una realidad, a las derivas de determinados modelos de representación, coherentes con las exigencias de circunstancias tanto político-económicas como culturales. Esto es, la primacía de los grandes centros «civilizatorios» en la última década del siglo pasado resulta sintomática

de un momento de auge neoliberal en que aquellos encarnaban el éxito de los modelos adoptados, en detrimento de espacios que, alejados de estos epicentros, son diluidos de las representaciones hegemónicas. Si con el andar de los 2000 un buen número de voces de escritoras adquieren una preeminencia que acentúa cuestiones no de (in)existencia sino de condiciones de visibilización, resulta sintomático que sean muchas de estas voces las que articulen algunas de las más valiosas propuestas escriturales en torno a la configuración de imaginarios que tienen como protagonistas regiones deslegitimadas en cuanto locus de enunciación. Poniendo en sintonía la marginalización de la voz femenina en espacios profundamente demarcados por lógicas patriarcales con la de regiones desplazadas en debates de signo estatal por su lejanía simbólica con el centro ordenador, estas ficciones muestran lo inoperativo que resulta seguir planteando estos debates en términos opositivos y excluyentes. Aquí radica, precisamente, el que, tras nuestro recorrido, percibimos como el principal rasgo propio de las ficciones del siglo XXI que hemos analizado en esta tesis: el cuestionamiento de la modernidad internacional. Descartado como paradigma de lectura dominante, estas obras ponen en suspenso los procedimientos que lo han convertido en motor irrevocable de cuestiones como las que enfrentan a la civilización con la barbarie, a lo local con lo global, a la literatura exótica con la literatura compleja.

Esto se refleja en el modo en que muchas de estas obras recrean una carencia radical de lo comunitario o lo institucional que imposibilita hablar de civilización, planteando nuevos modos de ser no ya en comunidad o en torno a ella, esos que encuentran voz esencial en las mujeres de Ariana Harwicz. Tanto los paisajes yermos, como aquellos otros sobreexplotados que articulan, hablan de las drásticas consecuencias de la ejecución de políticas desarrollistas, que se visualizan en cuerpos infectados por los agrotóxicos, obligados a producir hasta la extenuación o dominados por el biopoder desde la medicina. Estas ficciones tematizan cómo las formas de dominación y poder antes que desaparecer se perpetúan, en enclaves extractivistas, adaptándose a los ciclos del capital y mudando su forma: «The story of financialization in the neoliberal era, is the story of a reconfigured landed elite, and vice versa» (Bekman, 2017: 7). Asimismo, materializan las subjetividades, racionalidades y afectos que emergen, dando cuenta de la doble dimensión de este sistema:

El neoliberalismo sobrevive sin embargo por arriba y por abajo: como renovación de la forma extractiva-desposesiva en un nuevo momento de soberanía financiera y como racionalidad por abajo que negocia beneficios en ese contexto de desposesión, en una

dinámica contractual que mixtura formas de servidumbre y de conflictividad (Gago, 2014: 11)

Esto resulta fundamental en cuanto, como hemos evidenciado, muchas de estas escrituras plantean el viraje de una narrativa que, si antes había hecho de la especificidad algo simbólico o alegórico, susceptible de conformar ese sentido exotizante de la literatura latinoamericana, ahora muestra la pervivencia de lo propio, de espacios de carácter premoderno en un contexto neoliberal al que sirve de forma productiva mas no ideológica; esto es, como máxima expresión de unas contradicciones que no ayuda a disolver, descartando lo ontológico como fuente de explicación de los conflictos generados por las políticas neoliberales.

### «Escrituras del *impasse*»

Ya hemos aludido a cómo el grupo de investigación argentino denominado *Mataronakenny* utiliza el término «travestismo generacional» para designar aquellas escrituras que enfrentan cuestiones relativas a generaciones anteriores que no son las suyas como si así lo fueran. Este nos resulta útil en cuanto podría servir para definir acercamientos críticos que enfrentasen estas ficciones recientes desde paradigmas ya inoperativos, que deforman la interpretación de una realidad que exige nuevos modelos. Si las coordenadas que producen cada uno de estos grupos –la narrativa de entresiglos y la del siglo XXI– dibujan un mapa distinto, enfrentar la lectura de estas propuestas desde espacios críticos en los que persisten problemáticas tales como la dicotomía de lo local y lo global o la persistencia o desaparición de lo ontológico, resultaría en una incongruencia que gestaría un caso de «travestismo generacional». Es por ello que resultaría fundamental extender el análisis de las condiciones de posibilidad a las propias teorizaciones, produciendo debates en torno a dónde están situados los textos críticos que han producido y producen determinadas lecturas tanto de obras específicas como de movimientos o grupos generacionales.

Hemos apuntado cómo las ficciones de los 90 se encuentran acompasadas con un debate sobre el campo literario que los autores exhiben y reivindican por distintas vías; aquí reside, a nuestro parecer, una diferencia fundamental con este otro momento que venimos describiendo, en que esa problemática se dirime, fundamentalmente, en los entresijos que despliega la escritura. Esto es, en los modos de articulación de los



imaginarios locales que las caracterizan, se reactualizan las problemáticas que describimos a lo largo de la Introducción, en cuanto exhiben lo anacrónico e inoperativo de este debate en los términos tradicionales. Lo local se muestra parte de un todo global que se concreta cuando se despliega en una región determinada, el tiempo histórico se diversifica para dar cuenta de destiempos que desdican de las narrativas dominantes de la nación o de la pretendida homogeneización que sostiene el neoliberalismo, el futuro queda en suspenso en un presente saqueado por los embates del pretendido progreso que deja en ruinas a los espacios garantes de lo civilizatorio. Recordemos cómo Sánchez Prado aunaba el posicionamiento internacional de la literatura latinoamericana en los 60 con el agotamiento de cierto paradigma moderno-colonial; esto nos parece sugerente en tanto nuestro análisis ha puesto la atención en imaginarios locales, esto es, zonas tradicionalmente marginalizadas no sólo en el ámbito económico-político sino, además, en lo representacional. Resulta reseñable que, ahora, emerjan estos imaginarios locales que hablan del agotamiento de otro paradigma: la modernización internacional en conjunción con el sistema de la globalización neoliberal.

A todo ello responde el hecho de que, como señalábamos al comienzo de esta tesis, lo «identitario» resulte inoperativo para enfrentar las problemáticas que articulan estas ficciones, en cuanto el término conlleva ciertas implicaciones histórico-críticas ajenas a los planteos de estas voces escriturales. El regreso a América Latina, a sus problemas, antecedentes y perspectivas implica, de un modo obvio, reflexiones que tienen por objeto lo propio; ahora bien, este ya no constituye, por afirmación o negación, entidad esencialista alguna, sino que emerge en el visionado de tiempos, voces, realidades, discursos heterogéneos y simultáneos que desdican tanto de un modelo de progreso lineal y homogéneo del que es abanderada la lógica dominante del capitalismo neoliberal como de esquemas de pensamiento que exijan definirse desde la asunción excluyente de uno de los dos polos de una dualidad. Citamos en la Introducción el estudio en el que Ana María Guasch distingue diversas fases en la configuración de los mapas culturales contemporáneos; para la crítica, el presente exigiría un nuevo estadio que, antes que desdejar de lo nacional, lo integre en el nuevo sistema de relaciones:

El futuro estaría en lo «intercultural» superador de la antigua dicotomía identidad/diferencia y los diálogos entre distintos contextos nacionales a través de una mayor potenciación de las subjetividades, las realidades particulares de cada ser humano más allá del concepto de lo «étnico», y de un mayor diálogo entre lo universal y lo local, entendiendo lo local (sinónimo de sitio o lugar) más como relacional y contextual que como escalar o espacial: «Entiendo lo local -afirma Appadurai- como una cualidad fenomenológica compleja, constituida por una serie de relaciones entre un sentido de la

inmediatez social, las tecnologías de la interacción social y la relatividad de los contextos» (Guasch, 2004: 75)<sup>223</sup>.

Aquello que desarrolla Guasch se inscribe en la línea defendida por Mezzadra y Neilson (2017), quienes aludían a la proliferación de unas fronteras que, antes que desaparecer, se multiplican, determinando nuevos modos de relación entre lo nacional y los espacios de lo internacional, lo transnacional, lo regional, etcétera. Algo muy similar describía Pablo Raphael cuando sentenciaba:

No hay que simplificar. Lo nacional no desaparece sino que se transforma (...). La literatura cosmopolita piensa localmente. Una literatura sin naciones sería aburrida, y además imposible, pues no importa cuánto cambien las fronteras, el escritor siempre es hijo de una situación concreta. Un escritor puramente cosmopolita no tendría identidad. Las nacionalidades cambian o se trasladan; creo que todavía son válidas estas categorías. Rubén Darío, por más cosmopolita que fuera, nunca dejó de ser un inca con pretensiones afrancesadas (2011: 258).

Más bien, como afirma Guerrero (2018), la década de los noventa nos deja la pregunta de qué ideas y formas de comunidad son posibles en el nuevo milenio. La aportación de estas escrituras es, quizá, la insistencia sobre la imposibilidad de otorgar una única respuesta, pues «es precisamente en la imposibilidad de definir, de delimitar, donde algo que podría llamarse comunidad puede exhibirse» (Ibídem: 155).

El escritor mexicano Rodrigo Márquez Tizano logra a nuestro parecer una síntesis precisa de las inquietudes de este grupo de autores. La cita que reproducimos a continuación ha sido extraída de un número especial de la revista VICE, que por primera vez decide dedicar un número de forma exclusiva a la *Ficción*, para dar cuenta desde ahí de un estado de cosas en una actitud que comulga con la pretensión de estas ficciones<sup>224</sup>.

En el umbral que sirve de presentación de este número afirma Tizano:

En estas páginas conviven por igual piezas cercanas a la ciencia ficción, artefactos literarios y escrituras digitales que se niegan a apostar por una lectura geopolítica o la simple puesta en escena de un artificio posnacional, en ellas existe un interés por problematizar nuestras heridas comunes desde otro territorio: el de la ficción. *Ni*

---

<sup>223</sup> Mezzadra y Neilson lo definen como sigue:

Una de nuestras hipótesis centrales es que el capital contemporáneo, caracterizado por procesos de financiarización y por la combinación de regímenes heterogéneos de trabajo y de acumulación, negocia la expansión de sus fronteras con ensamblajes extremadamente complejos de poder y derecho, que incluyen, pero también trascienden, los Estados-nación (2017: 24).

<sup>224</sup> Los autores cuyos textos incluye el número de VICE son: Juan Cárdenas, Romina Reyes (Santiago de Chile, 1988), Brenda Lozano, Camila Fabri (Buenos Aires, 1989), Milton Läufer (Buenos Aires, 1979), Fátima Vélez (Manizales, Colombia, 1985), Silvia Stornaiolo (Quito), Ariana Harwicz, Leonardo Sabbatella (Buenos Aires, 1986), Maximiliano Barrientos, Richard Parra (Comas, Perú, 1976), Bruno Lloret, Verónica Gerber Bicecci, Valeria Luiselli (Ciudad de México, 1983), Domingo Michelli, Gabriel Wolfson (Puebla, México, 1976), Emiliano Monge (Ciudad de México, 1978), Fernanda Trías (Montevideo, 1976), Humberto Bas (Yaguaracamygya, Paraguay, 1965).

*parricidas ni adoptados*: para este muestrario no contemplamos la palabra «generación» como un separador de calendarios ni tampoco nos dirige el entusiasmo por el «acontecimiento». Encontraremos, en cambio, escrituras discordantes que muestran las costuras del oficio sin volverse panfletarias, se las ven con el lenguaje y mantienen una posición crítica ante cualquier idea totalizadora de «lo latinoamericano» (2017: 10).

La filiación de estas escrituras posee un carácter que tiene que ver con las actitudes adoptadas ante ciertas experiencias históricas, con esas que determinan que en su heterogeneidad puedan establecerse constelaciones de sentido, «manchas temáticas» (Drucaroff, 2011) que componen un panorama del presente más certero que cualquier contextualización histórica.

Lo que en un principio tuvo la forma de una intuición, se ha materializado progresivamente de un modo del que da cuenta la proliferación de estos aspectos en la recientísima narrativa latinoamericana. Así, la protagonista de *Anatomía de un fantasma* (2016) de María Paz Amaro (Santiago de Chile, 1971) encuentra el cadáver de su padre, que reabrirá los interrogantes de la historia familiar, y la de *Restauración* (2019) de Ave Barrera (Guadalajara, 1980), mientras rehabilita una vieja casa de Ciudad de México, abre las puertas a los fantasmas del pasado y sus historias irresueltas. *Tiempo muerto* (2017), de Margarita García Robayo (Cartagena de Indias, 1980), describe el regreso como necesidad expiatoria de un complejo de clase irresuelto, y, en *Perro de ojos negros* (2016), María José Caro (Lima, 1985) narra el regreso de Macarena a Lima después de estudiar un máster en Madrid. En *Después de todo* (2018) Esteban Magnani (Buenos Aires, 1973) narra lo que él mismo denomina una «distopía bonaerense», un escenario de un presente cercano muy reconocible en el que una pareja trata de huir al Delta para sobrevivir. La violencia, lo sobrenatural y el apocalipsis conforman la frontera norte que describe *Réquiem por Tijuana* (2017) de Néstor Robles (Guadalajara, 1985), y Luciana Strauss (Buenos Aires, 1980) recurre, en *El ente* (2018), a un registro de lo extraño, lo pesadillesco y lo absurdo para describir, de un modo alegórico, algunas de las dinámicas laborales de la realidad porteña del presente. En ruinas se encuentra la casa a la que regresa la Gabriela de *Humo*, trasposición del propio país con el que se topa a su vuelta, y el Valparaíso de *Valpore* (2009) de Cristóbal Gaete (Vaparaíso, 1983) elude cualquier visión de postal de la ciudad porteña para cartografiar sus espacios marginales en un tono cercano a lo distópico, algo que hace también el guatemalteco Estuardo Prado (Guatemala, 1971) en *Los amos de la noche* (2001). En la urbe boliviana contaminada de «La piedra y la flauta» (2013) de Giovanna Rivero (Santa Cruz, 1972), se forja una revolución en el subsuelo, en las alcantarillas del tercer anillo de la ciudad, donde

conviven indigentes, drogadictos y ratas, que siguen a un líder que es la única alternativa a un proyecto ideológico en crisis, espacio no tan distante del basurero de Ciudad Juárez en el que aparece Alicia, la protagonista de *Basura* (2018) de Sylvia Aguilar Zéleny (Sonora, 1973).

El título de la novela *Jeidi* (2017), de Isabel M. Bustos (Santiago de Chile, 1977), alude al modo en que es conocida, en el pequeño pueblo chileno de Villa Prat, una niña que vive, en un cerro, con la única compañía de su abuelo y algunos animales; *Lobo* (2017), de Bibiana Camacho (Ciudad de México, 1974), transcurre en un pequeño pueblo del interior mexicano; y las coordenadas de *La perra* (2018), de Pilar Quintana (Calí, 1972), son las del Pacífico colombiano. El libro de cuentos *El asesino de chanchos* (2010), de Luciano Lamberti (Córdoba, 1978), así como el de César Sodero (Sierra Grande, Río Negro, 1977), *Sierra grande* (2016), transcurren en pequeñas localidades argentinas. En ambos libros, persiste cierta idea de lo generacional, en cuanto describen el modo en que las subjetividades se forjan en esa atmósfera en que parece haber algo latente que tuerce la realidad hacia los límites de lo extraño. En ese registro se instala también *Vacas* (2018) de Belén Sigot (Entre Ríos, 1979), y Mariano Quirós continúa la configuración de El Chaco misterioso y por momentos perturbador que había descrito en sus ficciones anteriores en *Campo del cielo* (2019), su más reciente libro de relatos. María Sonia Cristoff (Trelew, 1965) recorre, en *Falsa calma* (2016), los pueblos perdidos de la Patagonia, dando cuenta de cómo estos espacios, que fueron grandes centros productivos en décadas pasadas, han quedado reducidos en el presente a regiones casi fantasmas. Orlando Echeverri Benedetti (Cartagena de Indias, 1980) relata en *Criacuervo* (2017) la fuga de un alemán al desierto de la Guajira, donde sobrevive en una estación petrolera, mientras que Uriel Mejía Vidal (Estado de México, 1990) tematiza en *El tiempo del cocodrilo* (2017) el regreso de un hombre con su familia a Zencual, su antiguo pueblo, donde «ahora sólo quedaban los restos de un pueblo que gradualmente se volvía polvo» (10). En «Huellas en el camino» (2016), Hernán Arturo Ruiz (Culiacán, 1993) relata la historia de una familia que sobrevive cultivando mota, tematizando las luchas existentes entre el interior y el gobierno en un espacio al margen de la institucionalidad oficial, subordinado por la violencia arbitraria de esta, mientras que Laura Acero (Bogotá, 1990) narra, en *Viajes de campo y de ciudad* (2018), su propia experiencia y la de su familia recorriendo las zonas rurales de Colombia en un Renault 4 que les sirve de biblioteca itinerante, tránsito en el que emergen muchas de las problemáticas del campo colombiano, trenzadas con las derivas del país a nivel global. El relato «El verano de los peces

muertos» (2017) que da nombre al libro que lo contiene, de Pablo Ottonello (Buenos Aires, 1983), tematiza las consecuencias del boom de la soja en La Coronilla, Uruguay, lugar al que viaja el protagonista. La última obra de Yuri Herrera (Actopan, 1970), *El incendio de la mina El Bordo* (2018), desarrolla la versión alternativa a la oficial que se extendió sobre el incendio que se produjo en esta mina del estado de Hidalgo en 1920, en el que murieron 87 trabajadores, y por su parte, Belén López Peiró (Buenos Aires, 1992), relata en *Por qué volvías cada verano* (2018) su propia experiencia de abuso, que tuvo lugar en un pequeño pueblo argentino y cómo sus lógicas fueron en gran parte cómplices de ello.

Más como disparador de algunas reflexiones que en un sentido definitorio nos resulta operativo el término «impasse», utilizado por el Colectivo Situaciones (2009) para definir «un presente que (...) se revela como tiempo *en suspenso*: entre la ironía del eterno retorno de lo mismo y la preparación infinitesimal de una variación histórica» (AAVV, 2009: 9). «Tiempo de crisis que no posee un desenlace a la vista» y «escenario donde se superponen lógicas sociales heterogéneas, sin que ninguna imponga su reinado de manera definitiva» (Ibídem: 9-10), el «impasse» nos sirve para pensar un cierto momento que encontrándose todavía en construcción rechaza cualquier intento de categorización pero que, a nuestro parecer, es el que tematizan las ficciones de estos autores. Es por tanto el carácter abierto de este término, que entroncaría con aquel de laberinto-red que conformaba Eco, lo que lo torna más apropiado en el acercamiento a una realidad que, en este momento, está todavía por hacerse: «La complejidad de situaciones que no cesan de mutar por el influjo de la crisis global nos impulsa a considerar este *impasse* como un concepto abierto -tal vez momentáneo, tal vez duradero- a todos los tonos y derivas posibles» (Ibídem: 10); «el *impasse* es también imposibilidad (o esterilidad) de toda tentativa de armar un “cuadro de situación” acabado, concebido desde una perspectiva panorámica definitiva» (Ibídem: 11). Nos gustaría concluir este recorrido con dos textos que dan cuenta, precisamente, de la imposibilidad de su conclusión:

Por regla general, se lucha para controlar los puntos estratégicos del mapa. Pero aquí, de una forma más radical, parece que los agresores están haciendo algo mucho más profundo: *están cambiando el mapa*. Tal vez ya lo han cambiado. Debió de suceder esto mismo en aquellos benditos años en que, por ejemplo, nació la Ilustración, o en los días en que el mundo entero se descubrió, de repente, romántico. No se trataba de movimientos de tropas ni tampoco de hijos que asesinaran a sus padres. Eran mutantes que sustituían un paisaje por otro, y que allí fundaban su hábitat (Baricco, 2008: 13).

Que lo que él está viendo son fractales, que son muchos los que están viendo fractales estos días, que el mundo muestra sus fractales cuando muta, sus costuras cuando se metamorfosea, cuando se reinventa (Rosa, 2017: 28).

El objetivo de esta tesis ha sido, entonces, el visionado de los fractales compuestos por estos mutantes.

**V**  
**BIBLIOGRAFÍA**

## FUENTES PRIMARIAS

- ALMADA, Selva (2016), *El desapego es una manera de querernos*, Barcelona: Random House Mondadori
- (2014), *Chicas muertas*, Barcelona: Random House Mondadori
- (2013), *Ladrilleros*, Madrid: Lumen
- (2012), *El viento que arrasa*, Buenos Aires: Mardulce
- BARRERA, AVE (2019), *Restauración*, Ciudad de México: Paraíso Perdido
- BARRIENTOS, Maximiliano (2017), *En el cuerpo una voz*, Ciudad de México: Almadía
- (2015), *La desaparición del paisaje*, Cáceres: Periférica
- BITAR, Francisco (2015), *Tambor de arranque*, Barcelona: Candaya
- BUSQUED, Carlos (2009), *Bajo este sol tremendo*, Barcelona: Anagrama
- CAMACHO, Bibiana (2017), *Lobo*, Ciudad de México: Almadía
- CÁRDENAS, Juan Sebastián (2017), *El diablo de las provincias*, Madrid: Periférica
- (2015), *Ornamento*, Madrid: Periférica
- (2013), *Los estratos*, Madrid: Periférica
- (2010), *Zumbido*, Madrid: 451 Editores
- CÁRDENAS, Mauro Javier (2018), *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, Barcelona: Penguin Random House
- (2016), *The Revolutionaries Try Again*, Minneapolis: Coffee House Press
- COLANZI, Liliana (2017), «Chaco», *Nuestro mundo muerto*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia
- (2017a), «Nuestro mundo muerto», *Nuestro mundo muerto*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia
- (2017b), «Cuento con pájaro», *Nuestro mundo muerto*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia
- (2013) (comp.), *Mesías. Antología*, Traviesa
- CRUZ, Atenea (2017), *Ecos*, Ciudad de México: Tierra Adentro
- DEL CAMPO, Florencia (2017), *Madre mía*, Barcelona: Caballo de Troya
- ELTESCH, Gonzalo (2015), *Colección particular*, Santiago de Chile: Libros del Laurel
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016), «El chico sucio», *Las cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona: Anagrama
- (2015), *Chicos que vuelven*, Villa María: Eduvim,



- (2010), *Chicos que vuelven*, Villa María: Eduvim
- ENRIGUE, Álvaro (2013), *Muerte súbita*, Barcelona: Anagrama
- (2002), *El cementerio de sillas*, Madrid: Lengua de Trapo
- FUGUET, Alberto (2003), *Las películas de mi vida*, Madrid: Alfaguara
- (1998), *Por favor, rebobinar*, Santiago de Chile: Alfaguara
- (1996), «La verdad o las consecuencias», en Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona: Mondadori
- (1996a), *Mala onda*, Santiago de Chile: Alfaguara
- GARCÍA ROBAYO, Margarita (2017), *Tiempo muerto*, Barcelona: Penguin Random House
- GERBER BICECCI, Verónica (2017), *Conjunto vacío*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Sigilo
- HARWICZ, Ariana (2015): *Precoz*, Madrid, Rata
- (2014): *La débil mental*, Mardulce
- (2012): *Matate amor*, Madrid, Lengua de Trapo
- HAVILIO, Iosi (2006), *Opendoor*, Buenos Aires: Entropía
- HERRERA, Yuri Herrera, Yuri (2013), *La transmigración de los cuerpos*, Cáceres: Periférica
- (2009), *Señales que precederán el fin del mundo*, Cáceres: Periférica
- INCARDONA, Juan Diego (2016), *Las estrellas federales*, Buenos Aires: Interzona Editora
- LÓPEZ PEIRÓ, Belén (2018), *Por qué volvías cada verano*, Buenos Aires: Madreselva
- LLORET, Bruno (2015), *Nancy*, Santiago de Chile: Editorial Cuneta
- MAIRAL, Pedro (2005), *El año del desierto*,
- MÁRQUEZ TIZANO, Rodrigo (2016), *Yakarta*, Madrid: Sexto Piso
- MELCHOR, Fernanda (2017), *Temporada de huracanes*, Barcelona: Penguin Random House
- MENA, Fernando (2016), *Hogar*, Valparaíso Kindberg
- MERUANE, Lina (2007), *Fruta podrida*
- MICHELLI, Domingo (2016), «Libreta de boletas», *Ficción, VICE*, vol. 9, n° 5, pp. 69-73
- PAULA, Romina (2010), *Agosto*, Buenos Aires: Entropía
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2011), *Norte*, Barcelona: Random House
- (1996), «Amor a distancia», en Sergio Gómez y Alberto Fuguet (eds.), *McOndo*, Barcelona: Mondadori
- PETRONI, Bruno (2012), «Cambalache», en Drucaroff, Elsa (comp.), *Panorama interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires: Interzona

- PORRONI, Paula (2016), *Buena alumna*, Barcelona: Minúscula
- PRADO, Estuardo (2012), «I. Escena. No todas las mamadas son ricas», fragmento de *Los amos de la noche*, en VV.AA, *El futuro empezó ayer. Apuesta por las nuevas escrituras de Guatemala*, Ciudad de Guatemala: Catafixia Editorial, UNESCO
- PRON, Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona: Random House Mondadori
- QUINTANA, Pilar (2017), *La perra*, Barcelona: Penguin Random House
- QUIRÓS, Mariano (2017), *Una casa junto al tragadero*, Barcelona: Tusquets
- (2016), «La vida en el aire», *La luz mala dentro de mí*, Buenos Aires: Factotum Ediciones
- (2016a), «Lobisón de mi alma», *La luz mala dentro de mí*, Buenos Aires: Factotum Ediciones
- (2016b), «Toda la luz mala», *La luz mala dentro de mí*, Buenos Aires: Factotum Ediciones
- REJTMAN, Martín (2007), *Rapado*, Buenos Aires: Interzona Editora
- RIVERO, Giovanna (2013), «La piedra y la flauta», en Liliana Colanzi (comp.), *Mesías*, Travesía
- RONSINO, Hernán (2013), *Lumbre*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia
- (2009), *Glaxo*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora
- (2007), *La descomposición*, Buenos Aires: Interzona Editora
- ROSA, Luis Othoniel (2017), *Caja de fractales*, Buenos Aires: Entropía
- SCHWEBLIN, Samanta (2017), «Bajo tierra», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona: Penguin Random House
- (2017a), «Hacia la alegre civilización de la capital», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona: Penguin Random House
- (2017b), «La furia de las pestes», *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona: Penguin Random House
- (2015), *Distancia de rescate*, Barcelona: Penguin Random House
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2007), *Historia secreta de Costaguana*, Madrid: Alfaguara
- (2004), *Los informantes*, Madrid: Alfaguara
- VOLPI, Jorge (2006), *No será la tierra*, Madrid: Alfaguara
- (2003), *El fin de la locura*, Madrid: Seix Barral
- (1999), *En busca de Klingsor*, Madrid: Seix Barral
- (1992), *A pesar del oscuro silencio*, México: Joaquín Mortiz

- ZAMBRA, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Barcelona: Anagrama
- (2010), *No leer*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- (2007), *La vida privada de los árboles & Bonsái*,
- (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama
- ZÚÑIGA, Diego (2015), *Racimo*, Barcelona: Penguin Random House
- (2012), *Camanchaca*, Santiago de Chile: Random House Mondadori

## ESTUDIOS

- ACHUGAR, Hugo (2006), «Apuntes sobre la “literatura mundial”, o acerca de la imposible universalidad de la “literatura universal”», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- (2004), *Planetas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*, Uruguay: Trilce
- AGAMBEN, Giorgi (2016), «El Estado de Seguridad», *Reporte Sexto Piso*, Recuperado de: <http://reportesp.mx/el-estado-de-seguridad-giorgio-agamben>
- (2003), *Homo sacer I*, Valencia: Pre-Textos
- AÍNSA, Fernando (2014): «Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana», *Iberoamericana*, XIV, 54, pp. 111-126
- (2010), «Discurso identitario y discurso literario en América Latina», *Amerika*, nº 1, <http://amerika.revues.org/478>
- (2010a), «Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia», *Alpha*, pp. 55-78
- (1986), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos
- ALABARCES, Nicolás (2016), «Las estrellas federales, de Juan Diego Incardona», *Interzona editora*, Recuperado de: <http://interzonaeditora.com/noticias/las-estrellas-federales-de-juan-diego-incardona-419>
- ALTAMIRANO, Aldo-José (1989), «La selva en el damero: la evolución del espacio urbano latinoamericano», en Rosalba Campra (ed.), *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa: Giardini, pp. 17-26
- ÁLVAREZ CASTAÑEDA, Andrés (2006), *La construcción social de la seguridad en Guatemala*, (Tesis de maestría), FLACSO-Guatemala
- ÁLVAREZ GARCÍA, Marcos (2007), *Líderes políticos del siglo XX en América Latina*, Santiago: LOM Ediciones

- AMARO, Lorena (2014), «Las armas o las letras», en Lina Meruane, *Cercada*, Santiago: Editorial Cuneta, pp. 7-19
- APPADURAI, Arjun (2001), *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires: Fondo de cultura Económica
- ARANGO, Silvia (1990), *Historia extensa de la arquitectura en Colombia*, Bogotá: Editorial Universidad Nacional, Recuperado de: <http://blogs.virtual.unal.edu.co/hacolombia/presentacion-y-reconocimientos/>
- ARECO, Macarena (2008), «Ciudad, espacio y ciberespacio en la ciencia ficción chilena reciente: tres versiones del laberinto», *Acta Literaria*, n° 37, pp. 25-42
- AUDRAN, Marie (2015): «Provocar una escritura hija de otra cosa», *Amerika*, Recuperado de: <http://amerika.revues.org/5930> ; DOI : 10.4000/amerika.5930
- AVELAR, Idelber (2000), *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- BACHELARD, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- BAITELLO JUNIOR, Norval (2015), «¿Puede el hombre vivir como un extremófilo? Por una semiótica de los ecosistemas humanos extremos», Conferencia plenaria del IX Congreso Internacional Chileno de Semiótica, Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=ZyNDAl\\_4azg&t=906s](https://www.youtube.com/watch?v=ZyNDAl_4azg&t=906s)
- (2004), «Las cuatro devoraciones. Iconofagia y Antropofagia en la comunicación y en la cultura», *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, n° 2, pp. 159-168
- BAJTÍN, Mijail (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus
- BARICCO, Alessandro (2008), *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Barcelona: Anagrama
- BARRIENTOS, Maximiliano (2016), «El primer sueño de la humanidad», *Eterna Cadencia*, Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-primer-sueno-de-la-humanidad.html>
- BARTHES, Roland (2006), *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid: Siglo XXI Editores
- BATAILLE, Georges (1997), *El erotismo*, Barcelona: Tusquets
- BECERRA, Eduardo (2016), «De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI», *Cuadernos de Literatura*, vol. XX, n° 40, pp. 250-263

- (2014), «El interminable final de lo latinoamericano: políticas editoriales españolas y narrativa de entresiglos», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, Vol II, nº 2, pp. 285-296
- (2014a), «Derivas de lo ecuménico en la narrativa hispanoamericana (algunas calas)», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 814, pp. 13-16
- (2008), «¿Qué hacemos con el abuelo? *La materia del deseo*, de Edmundo Paz Soldán», en Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid: Iberoamericana, pp. 165-181
- (2002) (ed.), *Desafíos de la ficción*, Cuadernos de *América sin nombre*, nº 7, Alicante: Universidad de Alicante
- BECERRA, Eduardo, FERNÁNDEZ, Teodosio, MILLARES, Selena (1995), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Universitas
- BECKMAN, Ericka (2017), «The Landowner's Ghosts: Realism and Financialization in Contemporary Latin American Fiction», en Sarah Brouillette, Mathias Nilges y Emilio Sauri (eds.), *Literature and the Global Contemporary*, London: Palgrave McMillan
- BELTRÁN, Geney (2004), «Historias para un país inexistente», *Blanco Móvil*, nº 95, Recuperado de: <http://elgeney.blogspot.com/2008/07/historias-para-un-pas-inexistente.html>
- BENCOMO, Anadeli (2009), «Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXV, nº 69, Lima-Hanover, 1º Semestre 2009, pp. 33-50
- (2006), «De autores y antologías: propuesta de lectura para una antología emergente», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 30, pp. 7-15
- BERARDI, Franco (2014), *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*, Madrid: Enclave de libros
- (2009), «The dark side of multitude», en Colectivo Situaciones (coord.), *Impasse: dilemas políticos del presente*, Buenos Aires: Tinta Limón, pp. 69-94
- (2007), «Patologías de la hiperexpresividad», *EIPCP*, Recuperado de: <http://eipcp.net/transversal/1007/bifo/es>
- (2003), *La fábrica de la infelicidad*, Madrid: Traficantes de Sueños
- BERNABE, Rafael (2017), «Neoliberalismo punitivo, melancolía financiera y

- colonialismo», *80 grados. Prensa sin prisa*, (07/04/2017), Recuperado de: <http://www.80grados.net/neoliberalismo-punitivo-melancolia-financiera-y-colonialismo/>
- BESSIÈRE, Irene (1974), *El relato fantástico. La poética de lo incierto*, Buenos Aires: Larousse
- BIGLIERI, Aníbal A. (2017), «Los espacios abiertos de la pampa argentina», *452°F*, n° 16, pp. 12-42
- BORJA, Jordi y CASTELLS, Manuel (1997), *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, México: Taurus
- BONET, Jaime y MEISEL ROCA, Adolfo (2006), «El legado colonial como determinante del ingreso per cápita departamental en Colombia», *Documentos de trabajo sobre Economía regional*, n° 75, Cartagena: Centro de Estudios Económicos Regionales
- BONILLA, Adrián y PÁEZ, Alexei (2003), «Populismo y caudillaje. Una vieja historia», *América Latina. Democracia, neoliberalismo, populismo*, La Vanguardia Dossier, n° 4, pp. 18-24
- BOURDIEU, Pierre (2005), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama
- BROUILLETTE, Sarah (2016), «World Literature and Market Dynamics», en Helgesson, Stefan y Vermeulen, Pieter (eds.), *Institutions of World literature*, New York/London: Routledge
- BRUSCHTEIN, Luis (2008), «Una protesta de “la gente” que apoya “al campo”», *Página 12*, Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-106167-2008-06-17.html>
- BUSQUED, Carlos (2018), *Magnetizado*, Barcelona: Anagrama
- (2010), «Apuntes de una persona criada por las grúas. Diario de un televidente», *Otra parte*, 20 (520), pp. 30-34
- (2009), *Bajo este sol tremendo*, Barcelona: Anagrama
- BUTLER, Judith, LACLAU, Ernesto y ZIZEK, Slavoj (2004), *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- CADAHIA, Luciana (2018), «Las fisuras del ethos neoliberal», *Reporte Sexto Piso*, n° 44, pp. 11-12
- CÁNDIDO, Antonio (1972), «Literatura y subdesarrollo», en César Fernández Moreno *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI Editores, UNESCO

- CÁRCAMO-HUECHANTE, Luis E. (2007), *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- CÁRDENAS, Juan Sebastián (2013a), «Animeros. Mediaciones y lucha de sensibilidades en el arte contemporáneo colombiano», *Revista Fakta*, Recuperado de: <https://revistafakta.wordpress.com/2013/12/17/animeros-mediacion...ilidades-en-el-arte-contemporaneo-colombiano-por-juan-cardenas/>
- CÁRDENAS, Juan (2015), «Conversación con Elvira Sastre. Presentación de *Ornamento*», Describo que escribo, *Casa de América*, (19/02/2015), Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Um8mTQgDE4Q>
- CARPENTIER, Alejo (2004), *Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 2. El reino de este mundo. Los pasos perdidos*, México: Siglo XXI Editores,
- CASANOVA, Pascale (2006), «La literatura mundo», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- CASTRO-GÓMEZ, Santiago y MENDIETA, Eduardo (2003), «Introducción: La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de globalización», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México: Miguel Ángel Porrúa, Recuperado de: <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm>
- CASTELLS, Manuel (2005), *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. La sociedad red*, Vol. I, México: Siglo XXI Editores
- (2000), «Globalización, Estado y sociedad civil: el nuevo contexto histórico de los derechos humanos», *Isegoria*, n° 22, pp. 5-17
- (1999), «Globalización, Identidad y Estado en América Latina», *Temas de desarrollo humano sustentable*, n° 1, Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General de la Presidencia/PNUD Chile
- CAYCEDO TURRIAGO, Jaime (2006), «Militarización y alternativa popular. Otra mirada sobre las luchas sociales en Colombia», en Ana Esther Cedená, *Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado*, CLACSO, pp. 223-245
- CENTENERA, Mar (2016), «Barrio rico-barrio pobre, dos mundos a pocos metros de Buenos Aires», *El País*, (17/10/2016), Recuperado de:

- [https://elpais.com/internacional/2016/10/16/argentina/1476629610\\_416732.html](https://elpais.com/internacional/2016/10/16/argentina/1476629610_416732.html)  
 -----(2016a), «Argentina tiene 1,4 millones de nuevos pobres desde que gobierna Macri»,  
 Recuperado de: *El País*, (02/04/2016),  
[https://elpais.com/internacional/2016/04/01/argentina/1459536107\\_743633.html](https://elpais.com/internacional/2016/04/01/argentina/1459536107_743633.html)
- CIFUENTES GONZÁLEZ, Cristian, CASTILLO DITRANS, Emilio y CANTALLOPTS ARAYA, Jorge (2015), *Inversión en la minería chilena – Cartera de proyectos 2015-2024*,  
 Recuperado de: <http://www.mch.cl/wp-content/uploads/sites/4/2015/08/Carpeta-Inversiones-Mineras-2015-2024.pdf>
- CINTRÓN FIALLO (2004), «Puerto Rico: colonialismo y globalización», *Rebelión*  
 (21/12/2004), Recuperado de:  
<http://www.rebelion.org/noticias/2004/12/9091.pdf>
- CLÉMENT, Catherine y KRISTEVA, Julia (2000), *Lo femenino y lo sagrado*, Traducción de Maribel García Sánchez, Madrid: Cátedra
- COLECTIVO SITUACIONES (coord.) (2009), *Impasse: dilemas políticos del presente*, AA. VV., Buenos Aires: Tinta Limón
- CORAGGIO, José Luis (1987), *Territorios en transición; crítica de la planificación regional en América Latina*, Quito: Ciudad
- CORONIL ÍMBER, Fernando (2013), *El estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*, Madrid: Alfa
- CORRAL, Wilfrido (2019), *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert
- COSTA, Jordi (2014), «El tiempo de la distopía», *El País*, Babelia, Recuperado de:  
[https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689\\_539421.html](https://elpais.com/cultura/2014/10/01/babelia/1412173689_539421.html)
- CORTÉS, Carlos (2002), «Narrativa y globalización: el fin de la literatura universal y el hilo de Ariadna», en Becerra, Eduardo (ed.), *Desafíos de la ficción*, Cuadernos de *América sin nombre*, nº 7, Alicante: Universidad de Alicante
- CORTÉS, Samuel (2018), «Fernanda Melchor: escribir de Veracruz para que duela», *República 32*, Recuperado de: <http://republica32.com/fernanda-melchor-presenta-aqui-no-es-miami/>
- CORTÉS KOLOFFON, Adriana (2013), «La escritura migrante. Entrevista con Yuri Herrera», *La Jornada Semanal*, nº 960, Recuperado de:  
<http://www.jornada.com.mx/2013/07/28/sem-adriana.html>
- COSGROVE, Denis E. (2002), «Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista», *Boletín de la A.G.E.*, nº 34, pp. 63-89



- (1998), *Social formation and symbolic landscape*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press
- CRIADO BOADO, Felipe (1999), *Del Terreno al Espacio: Planteamientos y perspectivas para la Arqueología del Paisaje*, Universidad Santiago de Compostela: Grupo de Investigación en Arqueología del Paisaje
- DAMROSCH, David (2003), *What is world literature?*, Princeton and Oxford: Princeton University Press
- DE CERTEAU, Michel (2007), «Relatos de espacio», *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana, Biblioteca Xavier Clavigero
- DE VIVANCO, Lucero (2010), «Apocalipsis (post-bicentenario) en la ciudad de Lima. Representaciones de la “modernidad” y la “nación” en *Mañana, las ratas* de José B. Adolph», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 71, pp. 237-254
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Traducción de José Vásquez Pérez, Valencia: Pre-textos
- DE LA CUEVA, Carmen G. (2015): «Entrevista a Ariana Harwicz», *Gonzoo*, Recuperado de: <https://www.gonzoo.com/creadores/story/la-maternidad-es-oscura-y-animal-como-todo-deseo-extremo-3033/>
- DE LEONE, Lucía (2015): «Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas», *Cuadernos de Literatura*, 40, pp. 181-203
- DELGADO RAMOS, Gian Carlo (2017), «Del extractivismo minero en México. La defensa del territorio y las alternativas», *Voces en el Fénix*, año 8, n° 60, pp. 72-79
- DERRIDA, Jacques (2003), «Diálogo con Élisabeth Roudinesco», *Y mañana qué...*, Buenos Aires: FCE, pp. 9-29
- DINO FERME, Nicolás, VERA BELLÍ, Leandro y ZAPATA, María Cecilia (2014), «La toma del Parque Indoamericano. Un disparador para pensar a la política pública en movimiento», *Revista de Perspectivas de Políticas Públicas*, año 3, n° 6, pp. 101-125
- DORFMAN, Ariel (2004), *Memorias del desierto*, Barcelona: RBA, Traducción de Eduardo Jojman y Angélica Malinarich-Dorfman
- DRESSER, Denise (2012), «Crónica de una regresión anunciada», *México en la encrucijada, La Vanguardia Dossier*, n° 44, pp. 14-21.
- DRUCAROFF, Elsa (2013), «Sacarse la careta. Sobre la civilbarbarie en obras recientes de la NNA», en Liliana Massara, Raquel Guzmán, Alejandra Nallim (dirs.), *La*

- literatura del noroeste argentino*, vol. III, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, pp. 247-259
- (2012), (comp.), *Panorama interzona: narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires: Interzona Editora
- (2011), *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires: Emecé
- (2010), «Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes», Recuperado de: <http://www.elinterpretador.net/27ElsaDrucaroff-NarracionesDeLaIntemperie.html>
- (2008), «El sin fin de lo mismo. (Mercancía, alienación y exilio en “Hacia la alegre civilización de la capital”, de Samanta Schweblin)», *Actas de las XX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, BBAA, en prensa, <http://axxon.com.ar/rev/186/c-186ensayo2.htm>
- DURANTE, Erica (2015), «El *jet lag* como síntoma temporal de la globalización», en Durante, Erica (ed.), *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Louvain: Presses universitaires de Louvain
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2013), «Bolaño internacional. Algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Bolaño», *Estudios públicos*, n° 130, pp. 175-202
- (2007), *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales
- ECHEVERRÍA, Esteban (2016), *La cautiva*, Madrid: Cátedra
- ECKERMAN, Johann Peter (1920), *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, Madrid: Calpe, Traducción del alemán por J. Pérez Bances
- ECO, Umberto (1988), «El Antiporfirio», *De espejos y otros ensayos*, Barcelona: Lumen
- ENRIGUE, Álvaro (2008), *Vidas perpendiculares*, Barcelona: Anagrama
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando (2011), «Homicidios 2008-2009. La muerte tiene permiso», *Nexos*, Recuperado de: <https://www.nexos.com.mx/?p=14089>
- (2006), «Huntington y la “invasión latina”», *Nueva Sociedad*. Democracia y política en América Latina, n° 201, pp. 46-60
- ESCOBAR, Arturo (2009), «Contra el (neo)desarrollismo», en AA.VV, *Impasse: dilemas políticos del presente*, Colectivo Situaciones, Buenos Aires: Tinta Limón

- (2005), «El “postdesarrollo” como concepto y práctica social», en Daniel Mato (coord.), *Políticas de la economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*, Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, pp. 17-31
- ESCOBAR, Fernando y LLERAS, Cristina (2015), «Entre el entusiasmo y el olvido», *Revista de Periodismo Cultural Arcadia*, (18/07/2015), en línea
- ESLINGER, Alberto Horacio (2012), «La primera estación», *La Gaceta*, (18/05/2012), Recuperado de: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/491418/sociedad/primera-estacion.html>
- ESPIGADO, Miguel (2013), «Un montón de estratos. Una reseña-entrevista con Juan Cárdenas», Recuperado de: <http://hermanocerdo.com/2013/03/un-monton-de-estratos/>
- ESPINOSA, Pablo (2016), «El imaginario de Bruno Lloret», *Fundación La Fuente*, Recuperado de: <http://www.fundacionlafuente.cl/el-imaginario-de-bruno-lloret/>,
- ESPÓSITO, Roberto (2009), «Comunidad y violencia», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, Rocío Orsi Portalo (trad.), nº 12, pp. 72-76
- ESTÉBANEZ, José (2000), «Barreras que dificultan la comprensión del espacio en la etapa de acumulación flexible», *GEOUSP: Espaço e Tempo* (online), nº 8, Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2000.123491>
- ETTE, Ottmar (2015), «Desde la filología de la literatura mundial hacia una polilógica filología de las literaturas del mundo», en Gesine Müller y Dunia Gras (eds.), *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- (2009), *Del macrocosmos al microrrelato: literatura y creación, nuevas perspectivas transareales*, Guatemala: F&G Editores
- FABRY, Geneviève (2012), «El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología», *Cuadernos Lirico*, 7, Recuperado de: <http://lirico.revues.org/689>
- FAIR, Hernán (2016), «Del peronismo nacional-popular al peronismo neoliberal: transformaciones de las identidades políticas en la Argentina menemista», *Colombia Internacional*, nº 86, pp. 107-136
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2011), «La literatura hispanoamericana en 2010», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 771, pp. 30-34

- (2007), «Sobre la narrativa hispanoamericana de los últimos tiempos», *El español en América: actas del VI Congreso Internacional de “El español de América”*, pp. 157-162
- (2000), «Narrativa hispanoamericana de fin de siglo», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 604, pp. 7-14
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (1999), *Literatura y fronteras. Procesos de territorialización en las cultura argentina y chilena del siglo XIX*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana
- FERNÁNDEZ MORENO, César (1972) (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI Editores, UNESCO
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1975), *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana: Casa de las Américas
- FERRARIS, Maurizio (2012), *Manifiesto del nuevo realismo*, Santiago de Chile: Ariadna Ediciones
- FERRI, Pablo (2017), «¿De qué sirve el amor cuando te estás ahogando? Entrevista a Fernanda Melchor», *El País*, 17/06/2017, Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497267306\\_195049.html](https://elpais.com/cultura/2017/06/12/actualidad/1497267306_195049.html)
- FOFFANI, Enrique y MANCINI, Adriana (2000), «Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje», en Drucaroff, Elsa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*, Buenos Aires: Emecé, pp. 261-291
- FORNET, Jorge (2007), «Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?», *La jiribilla*, La Habana
- (2006), *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*, La Habana: Editorial Letras Cubanas
- (2005), «Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana», *Latin American Studies Center*, University of Maryland, College Park, Working Series, nº 13
- FOUCAULT, Michel (2006), «Del poder de soberanía al poder sobre la vida», en *Genealogía del racismo. De la guerra de las razas al racismo de Estado*, La Plata: Editorial Altamira
- (2001), *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, México/Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- (1998), *Historia de la sexualidad I. La voluntad de Saber*, Madrid: Siglo Veintiuno, Traducción de Ulises Guiñazú

- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal
- FRANCO, Jean (2006), «Nunca son pesadas/las cosas que por agua están pasadas», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- FUGUET, Alberto y Gómez, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona: Mondadori
- FUSCO, Virginia y Belli, Simone (), «"White zombie(s)" o de la compleja construcción de la Otredad colonial caribeña», III Congreso sobre arte, literatura y cultura gótica urbana,
- GADAMER, Hans-Georg (1999), *Verdad y método I*, Salamanca: Ediciones Sígueme
- GAGO, Verónica (2014), *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires: Tinta Limón
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2018), «Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 859-860, pp. 2-4
- (2018a), «Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: estéticas alternativas, mediadores independientes», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, nº 859-860, pp. 8-12
- (2017), «El "boom" en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 803, pp. 50-62
- (coord.) (2012), *Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual*, Iberoamericana: Vervuert
- GÁLVEZ G., Damián (2014), «Desierto, minería y conflicto: contribuciones para una crítica al desarrollo neoliberal», *Revista Rufián*, nº 19, Recuperado de: <http://rufianrevista.org/portfolio/desierto-mineria-y-conflicto-contribuciones-para-una-critica-al-desarrollo-neoliberal/>
- GAMARRA VERGARA, José Ramón (2008), «Economía del Departamento del Cauca: concentración de tierras y pobreza», en Viloria de la Hoz, Joaquín (ed.), *Economías del Pacífico colombiano*, Cartagena: Banco de la República, pp. 83-123
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003), «Ciudades paranoicas. Miradas desde América Latina», *América Latina. Democracia, neoliberalismo, populismo*, La Vanguardia Dossier, nº 4, pp.
- (2000), «Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina», *Estudios Internacionales*, vol. 33, nº 129, pp. 90-111

- (1995), *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*, México DF: Grijalbo
- GARCÍA HUIDOBRO, Juan Eduardo (2009), «¿Qué nos dejó la movilización de los pingüinos», *Nomadías. Incursiones feministas*, nº 9, pp. 205-207
- GARCÍA RODRÍGUEZ, María José (2017), «*La vorágine*, un universo de espacios físicos, simbólicos y poéticos», en Alba Agraz Ortiz y Sara Sánchez-Hernández (eds.), *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI*, Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 303-310
- GARRETÓN, Manuel (2007), *Del postpinochetismo a la sociedad democrática: globalización y política en el bicentenario*, Madrid: Debate
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis
- GATZEMEIER, Claudia (2011), «*Hacer memoria* en el Chile actual. Historias e Historia. (Re)construcción del acontecer y escenificación del recuerdo en relatos de autores chilenos», *Taller de letras*, nº 49, pp. 109-121
- GIDDENS, Anthony (1995), *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Traducción de José Luis Gil Aristu, Barcelona: Ediciones Península
- (1994), *Consecuencias de la modernidad*, Versión española de Ana Lizón Ramón, Madrid: Alianza Editorial
- GIORGI, Gabriel (2012): «El “animal de adentro”: retóricas y políticas de lo viviente», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 181-194
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2008), *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia
- GONZÁLEZ, Aníbal (2012), «Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación», *Revista de Estudios Hispánicos*, 46, pp. 83-97
- GONZÁLEZ, Víctor Hugo y MEDINA TORRES, Katherine Elizabeth (2017), *La transformación de la imagen del movimiento estudiantil universitario FEUE de la Universidad Central, a partir del correísmo en comparación con la década de los 70s y los 80s*, Universidad Central del Ecuador
- GORDON, Rocío (2011), «Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 37, nº 73, pp. 289-305.
- GRUZINSKI, Serge (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, México: Fondo de Cultura Económica

- GUADALUPE-PÉREZ, Hiram (2011), «Déficit ecológico y crisis alimentaria», *80 Grados. Prensa sin prisa*, 11/02/2011, Recuperado de: <http://www.80grados.net/deficit-ecologico-y-crisis-alimentaria/>
- GUASCH, Anna María (2004), «Las distintas fases de la identidad: lo intercultural entre lo global y lo local», *La Puerta FBA*, nº 1, pp. 69-75
- GUERRERO, Gustavo (2018), *Paisajes en movimiento*, Buenos Aires: Eterna Cadencia
- (2015), «Jesús Martín-Barbero. Tiempo y espacio, nación y globalización en América Latina entre dos siglos», en Durante, Erica (dir.), *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Louvain: Presses universitaires de Louvain, pp. 15-26
- (2012), «Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional», *Revista de Estudios Hispánicos*, nº 46, pp. 73-81
- (2009), «La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana», *Letras Libres*, junio 2009, pp. 24-28
- (2009a), «La encrucijada de la literatura latinoamericana. Entrevista a Gustavo Guerrero», *Ñ. Revista de Cultura*
- (2007), «Nueva narrativa del extremo occidente», *Letras Libres*, Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/nueva-narrativa-del-extremo-occidente>
- (2000), «La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, mayo 2000, pp. 71-88
- GUMUCIO, Rafael (2018), «Países sin cuento», *El País. Babelia*, 25/05/2018, Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/05/14/babelia/1526312668\\_308817.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/14/babelia/1526312668_308817.html)
- (2017), «La bomba que todavía desnuda», *El País. Babelia*, 28/07/2017, [https://elpais.com/cultura/2017/07/26/babelia/1501084386\\_381208.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/26/babelia/1501084386_381208.html)
- HARDO DE VERA, Fernando (comp.) (2000), *América Latina: desarrollo, democracia y globalización*, Madrid: Trama Editorial y Cecal
- HARVEY, David (1998), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Traducción de Martha Eguía, Buenos Aires: Amorrortu editores
- HEFFES, Gisela (2013), *Políticas de la destrucción / Políticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medioambiente en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora

- HERNAIZ, Sebastián (2012), «Sobre *lo nuevo*: a cinco años del 19 y 20 de diciembre», en Drucaroff, Elsa (comp.), *Panorama interzona: narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires: Interzona, pp. 203-230
- HERNÁNDEZ, Carmen (2002), «Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano», *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, CLACSO, Recuperado de: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100916023653/15hernandez.pdf>
- HERNÁNDEZ, Valeria (2012), «Agricultura, imaginarios y territorios. Revisitando la dimensión familiar en el escenario agro-rural contemporáneo», *Voces en el Fénix*, n° 12, pp. 70-79
- HOROWICZ, Alejandro (2012), «Los límites de la “democracia de la derrota”», *Infonews*, Recuperado de: <http://www.infonews.com/nota/51540/los-limites-de-la-democracia-de-la-derrota>
- HUTCHEON, Linda (1993) “La política de la parodia posmoderna”, *Criterios*, La Habana, edición especial de homenaje a Bajtín, julio 1993, pp. 187-203
- HUYSEN, Andreas (2007), «La nostalgia de las ruinas», *Punto de Vista*, año XXX, n° 87, pp. 34-40
- IANNI, Octavio (2006), *Teorías de la globalización*, México: Siglo XXI
- INCARDONA, Juan Diego (2016), «Prólogo», *Las estrellas federales*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Interzona Editora
- JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos Editora
- JALIFE-RAHME, Alfredo (2009), «Bajo la lupa. Norad/NorthCom: la militarización de la salud del ASPAN», *Jornada*, Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2009/05/03/opinion/016o1pol>
- JAMESON, Frederic (1985), «Posmodernismo y sociedad de consumo», en Foster, Hal et al., *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós
- JARAMILLO, Carlos (2015), «¿Ajuste económico o “paquetazo”?», *El comercio*, Recuperado de: <https://www.elcomercio.com/opinion/opinion-carlos-jaramillo-economia-aranceles.html>
- JIMÉNEZ, José y CASTRO, Fernando (1999), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos
- KERMODE, Frank (2000), *The sense of an ending. Studies in the theory of fiction*, Oxford New York: Oxford University Press



- (1998), «El control institucional de la interpretación», en Enric Sullà (comp.), *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, pp. 91-112
- KOGAN, Marina (2006), «Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil», *El espectador*, nº 29
- KRISTAL, Efraín (2002), «"Considerando en frío...": una respuesta a Franco Moretti», *New Left Review*, nº 15, pp. 56-68
- KRISTEVA, Julia (2006): *Poderes de la perversión*, México, Siglo Veintiuno
- KUNZ, Mario (2010), «Apocalipsis y cierre de la novella en la literature hispanoamericana contemporánea», en Fabry, Geneviève, Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura latinoamericana contemporánea*, Lugar: Peter Lang, pp. 67-88
- LABBÉ, Carlos (2018), «Rena y Mampato: elogio de una telepatía sureña para la espera», *El desconcierto*, Recuperado de: <http://www.eldesconcierto.cl/2018/02/26/rena-y-mampato-elogio-de-una-telepatia-surena-para-la-espera/>
- LAGARDE, Marcela (2005), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (2004), *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós
- LARRAÍN, Jorge (2005), *¿América Latina moderna? Globalización e identidad*, Santiago: LOM Ediciones
- (2001), *Identidad chilena*, Santiago de Chile: LOM
- LE BRETON, David (1999), *Antropología del dolor*, Barcelona: Seix Barral
- LETRAS LIBRES (2016), «Bruno Lloret y Nancy», *Primeras letras*, Recuperado de: <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/bruno-lloret-y-nancy>
- LIE, Nadia, MANDOLES, Silvana, VANDEBOSCH, Dagmar (eds.) (2012), *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*, Bruselas: Peter Lang
- LOCANE, Jorge J. (2016), *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert
- (2016a), «Más allá de Anagrama. De la literatura mundial a la literatura pluriversal», en Luna Bravo, José Luis, Beling, Adrian E. y Bonet de Viola, Ana María (eds.), *Pluralismo e interculturalidad en América Latina en tiempos de globalización*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert

- LÓPEZ, Mixar (2017), «Fernanda Melchor: la literatura es una llave de yudo», *Yaconic*, 19/04/2017
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008), «Teoría de la novela gótica», *E.H. Filología*, 30, pp. 187-210
- LOVERMAN, Brian y LIRA, Elizabeth (2002), *El espejismo de la reconciliación política. Chile 1990-2002*, Santiago: LOM Ediciones
- LULLE, Thierry y PAQUETTE, Catherine (2007), «Los grandes centros comerciales y la planificación urbana. Un análisis comparativo de dos metrópolis latinoamericanas», *Estudios Demográficos y Urbanos*, vol. 22, nº 2, pp. 337-361
- MADERUELO, Javier (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada Editores
- MAGALLÓN ANAYA, Mario (2007), «Samuel Ramos y su idea de cultura en México», *Temas de ciencia y tecnología*, vol. 11, nº 33, pp. 13-22
- MAIRAL, Pedro (2005), *El año del desierto*, Madrid: Salto de Página
- (2001), «Hoy temprano», Recuperado de: <http://pedromairal.blogspot.com.es/2007/03/hoy-temprano.html>
- MALLARINO URIBE, Consuelo (2008), «Estratificación social en Bogotá: de la política pública a la dinámica de la segregación social», *Universitas Humanística*, nº 65, pp. 139-171
- MALLARINO URIBE, Consuelo y PARDO PÉREZ, Camila (2006), «“La ciudad vivida”: movilidad espacial y representaciones sobre la estratificación social en Bogotá», *Universitas Humanística*, nº 62, pp. 169-203
- MARÍN, Francisco (2009), «Abismo y autocomplacencia. Los falsos dilemas de la nueva narrativa latinoamericana», *Guaraguo. Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona: CECAL, pp. 9-18
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2000), «Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria», Conferencias internacional sobre Arte Latina, Río de Janeiro, Recuperado de: <http://www.scribd.com/doc/7578983/Dislocaciones-del-tiempo-y-nuevas-topografias-de-la-memoria>
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy (1998), «El tercer descubrimiento de América», *El País*
- MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos (1992), *Nuestros paisanos los indios*, Buenos Aires: Emecé
- MANZONI, Celina (2015), «Poéticas del retorno. Las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea», *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, nº 29, pp. 161-179

- MASIELLO, Francine (2010), «Los sentidos y las ruinas», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Pierre Civil, Françoise Crémoux, vol. 1, pp. 99-112
- MENA, Fernando (2017), «El hogar de Fernando Mena», entrevista en *Letras Libres*, <http://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/el-hogar-fernando-mena>
- MENAZZI CANESE, Luján (2013), «Procesos urbanos en la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983)», *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VXII, nº 429, Recuperado de: <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-429.htm>
- MÉNDEZ, Ricardo (1997), *Geografía económica. La lógica espacial del capitalismo global*, Barcelona: Ariel
- MERUANE, Lina (2014), *Cercada*, Santiago: Editorial Cuneta
- (2012), *Viajes virales. La crisis del contagio global en la escritura del sida*, Chile: Fondo de Cultura Económica
- MEZZADRA, Sandro y NEILSON, Brett (2017), *La frontera como método o la multiplicación del trabajo*, Madrid: Traficantes de sueños
- MIGNOLO, Walter (1992), «Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del “Tercer Mundo”», en Rulfo, Juan, *Toda la obra*, edición crítica Claude Fell (coord.), Madrid: CSIC, pp. 429-445
- MIGUEL, Luna (2018), «El relevo generacional que estábamos esperando», *Playground*, 23(01/2018, Recuperado de: [https://www.playgroundmag.net/lit/El-relevo-generacional-que-esperabamos\\_26448476.html](https://www.playgroundmag.net/lit/El-relevo-generacional-que-esperabamos_26448476.html)
- MILLARES, Selena (2011), «La escritura de mujeres en América Latina: un viaje del silencio a la palabra», *Telar*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, VII, nº 9, pp. 101-120
- MILLARES, Selena, MADRID, Alberto (1990), «Última narrativa chilena: la escritura del desencanto», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 482-483, pp. 113-122
- MOLANO CAMARGO, Frank (2016), «El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea», *Revista Folios*, nº 44, pp. 3-19
- MONBIOT, George (2016), «El neoliberalismo: la ideología en el origen de todos nuestros problemas», *Reporte Sexto Piso*, Traducción de Eduardo Rabasa, Recuperado de: <http://reportesp.mx/el-neoliberalismo-la-ideologia-en-el-origen-de-todos-nuestros-problemas-george-monbiot>

- MONSIVÁIS, Carlos (2008), *Los rituales del caos*, México: Ediciones Era
- MONTALDO, Graciela (2010), «El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura en Bello y Sarmiento», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- (1993), *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús (2014), «Globalización y tecnología o el (otro) fin de la nostalgia: realismo y arqueología como metáforas en la última ficción latinoamericana», *Pasavento*, vol. II, n° 2, pp. 385-405
- (2013), «Arqueologías del presente: cuerpos y escritura en *Los vivos y los muertos*», en Ramos-Izquierdo, Eduardo, *Autoir des écritures du mal*, Rilma 2/ADEHL: México/París, pp. 61-77
- MONTÚFAR, César (2000), *La reconstrucción neoliberal. Febres Cordero o la estatización del neoliberalismo en el Ecuador 1984-1988*, Quito: Ediciones Abya-Yala
- MORALES PEÑA, Carlos (2008), *Entrevista con la globalización. América Latina en la encrucijada de la mundialización a comienzos del siglo XXI*, La Paz: Plural Editores
- MORAÑA, Mabel (2006), «Post-scriptum: “A río revuelto, ganancia de pescadores”. América Latina y el déjà-vu de la literatura mundial», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- MORETTI, Franco (2006), «Dos textos en torno a la teoría sistema-mundo», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la “literatura mundial”*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- (2003), «Más conjeturas sobre la literatura mundial», *New Left Review*, n° 20, pp. 83-92
- (2000), «Conjeturas sobre la literatura mundial», *New Left Review*, n° 3, julio-agosto 2000, pp. 65-76
- MOSQUERA, Gerardo (2002), «Good-bye identidad, welcome diferencia: del arte latinoamericano al arte desde América Latina. Tránsitos globales», en Laón, Rebeca (org.), *Arte en América Latina y cultura global*, Chile: Facultad de Artes, pp. 123-137

- (1999), «Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural», en Jiménez, José y Castro, Fernando, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos
- (1996), «El arte latinoamericano deja de serlo», ARCO Latino, Madrid, pp. 7-10
- (1996), «¿Lenguaje internacional?», *Lápiz*, Madrid, nº 121, abril, pp. 12-15
- (1994), «Cocinando la identidad», *Cocido y crudo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- MORAIS, Federico (1990), *Las artes plásticas en la América Latina: del Trance a lo Transitorio*, La Habana: Ediciones Casa de las Américas
- MOULTON, Richard (1911), *World literature and its place in general culture*, New York: The Macmillan Company
- MURRAY, Warwick E. (1999), «La globalización de la fruta, los cambios locales y el desigual desarrollo rural en América Latina: un análisis crítico del complejo de exportación de fruta chilena», *Revista Eure*, vol. XXV, nº 75, pp. 77-102
- NARANJO CHIRIBOGA, Marco (2004), «Dos décadas perdidas: los ochenta y los noventa», *Cuestiones económicas*, vol. 20, nº 1:3, pp. 223-250
- NEMRAVA, Daniel y DE ROSSO, Ezequiel (2014), *Entre la experiencia y la narración: ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)*, Madrid: Verbum
- NOEMÍ, Daniel (2012), «Con *Sangre en el ojo*: para una escritura de resistencia», *Amerika*, 7, Recuperado de: <https://journals.openedition.org/amerika/3389>
- (2009), «La narrativa hispanoamericana en los tiempos post...y después», *Asian Journal of Latin American Studies*, Vol 22, No 4, pp. 137-171
- (2008), «Y después de lo post, ¿qué? Narrativa latinoamericana hoy», *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid: Iberoamericana
- (2004), *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*, Chile: Editorial Cuarto Propio
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2008), «Últimas tendencias y promociones», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III, Trinidad Barrera (coord.), Madrid: Cátedra
- (2008), «Narrar sin fronteras», en Montoya, Jesús y Esteban, Ángel (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert

- NOGUEROL, Francisca, PÉREZ, M<sup>a</sup> Ángeles, ESTEBAN, Ángel y MONTOYA, Jesús (eds.), (2011), *Literatura más allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la literatura hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert
- OEYEN, Annelies (2014), «Hacia una (est)ética del posapocalipsis en la narrativa argentina posdictatorial», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXX, n° 247, pp. 631-651
- O'GORMAN, Edmundo (1958), *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México: Fondo de Cultura Económica
- ORDIZ VÁZQUEZ, Francisco Javier (1992), «Carlos Fuentes y la identidad de México», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n° 159, pp. 527-538
- OREJUELA ESCOBAR, Luis Javier (2000), «La debilidad del estado colombiano en tiempos del neoiberalismo y el conflicto armado», *Colombia Internacional*, 49-50, pp. 103-116
- ORTEGA, Julio (1990), «La literatura latinoamericana en la década de los 90», *Inti: Revista de Literatura hispánica*, Volumen 1, n° 32, pp. 167-171, <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss32/17>
- OSTROV, Andrea (2011), «Cuerpo, enfermedad y ciudadanía en las crónicas urbanas de Pedro Lemebel», *Confluente*, vol. 3, n° 2, pp. 145-157
- PAASI, Anssi (1991), «Deconstructiong regions: notes on the scales of spatial life», *Environment and Planning*, vol. 23, pp. 239-256
- PALACIOS, Marco (1979), *El café en Colombia (1850-1970). Una historia Económica, Social y Política*, Bogotá: Editorial Presencia Ltda
- PALAVERSICH, Diana (2005), *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Barcelona: Plaza y Valdés
- PALOU, Pedro Ángel (2006), «Coda: la literatura mundial, un falso debate de mercado», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- PARRA, Marcelo (2016), «El imaginario de Bruno Lloret», *Fundación La Fuente*, <http://www.fundacionlafuente.cl/category/entrevistas/imaginarios/>
- PAULS, Alan (2017), «El libro de la semana por Alan Pauls: Buena alumna, de Paula Porroni», *Télam*, Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201701/177317-libro-de-la-semana-alan-pauls-buena-alumna-paula-porroni.html>

- PAZ, Octavio (2001), *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra
- (1990), *In/Mediaciones*, Barcelona: Seix Barral
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2016), «Las múltiples voces de Mauro Javier Cárdenas», *El boomerang*, Recuperado de: <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/17771/edmundo-paz-soldan/las-multiples-vozes-de-mauro-javier-cardenas/>
- (2013), «Juan Cárdenas y el pavor de la historia», *La Tercera*, <http://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20130324/281981785038046>
- (2004), «El escritor, McOndo y la tradición», Recuperado de: [http://www.barcelonareview.com/42/s\\_eps.htm](http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm)
- (2002), «Entre la tradición y la innovación: globalismos locales y realidades virtuales en la nueva narrativa latinoamericana», en Eduardo Becerra (comp.), *Desafíos de la ficción*, Cuadernos de *América sin nombre*, nº 7, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 57-66
- PAZMIÑO, Catalina (2005), «La frágil legitimidad del príncipe democrático», *Iconos: Revista de ciencias sociales*, vol. 9, Quito: Flacso, pp. 27-36
- PERUS, François (2006), «La literatura latinoamericana ante *La República Mundial de las letras*», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- PIGLIA, Ricardo (2000), «¿Qué va a ser de ti?», *Página 12*, Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Radar/01-12/01-12-23/NOTA2.HTM>
- (1997), «Literatura y psicoanálisis», Conferencia dictada en Buenos Aires con el auspicio de la Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) el 7 de Julio de 1997, Asociación Psicoanalítica Internacional (IPA) el 7 de Julio de 1997, Recuperado de: <http://www.bn.gov.ar/abanico/B1308/pdf/Ricardo%20Piglia%20%20Literatura%20y%20psicoanalisis.pdf>
- (1993), *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones La Urraca
- PIZARRO, Ana (1994), *De ostras y caníbales reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile
- PNUD (2014), *Informe Regional del Desarrollo Humano 2013-2014. Seguridad ciudadana con rostro humano: diagnóstico y propuestas para América Latina*, Nueva York: PNUD
- (2007), *Informe Nacional sobre Desarrollo Humano*, La Paz: PNUD
- (2002), *Informe de Desarrollo Humano*, La Paz: PNUD

- POBLETE, Juan (2006), «Globalización, mediación cultural y literatura nacional», en Sánchez Prado, Ignacio (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- POHL, Burkhard (2006), «"Se habla español" (Fuguet/Paz Soldán): estrategias literarias para entrar en la era transnacional», en Ingrid Wehr (ed.), *Un continente en movimiento: migraciones en América Latina*, Madrid: Iberoamericana, pp. 255-
- PRADO SALMÓN, Fernando (2008), «El descuidado tema urbano en la Bolivia de hoy», *Tinkazos*, vol. 11, n° 25, pp. 9-32, Recuperado de: [http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1990-74512008000200001&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-74512008000200001&lng=es&tlng=es).
- PRIETO, Martín (1999), «Escritura de la "zona"», en Cella, Susana (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, vol. 10, Buenos Aires: Emecé, pp. 343-356
- QUESADA, Catalina (2014), *Literatura y globalización. La narrativa hispanoamericana en el siglo XXI*, Lecciones doctorales, n° 14, Medellín: Universidad de Antioquia
- (2014), «Presentación: Nuestra globalización», *Pasavento*, Vol "", n° 2, pp. 261-271
- QUIROGA, Horacio (2014), *Los desterrados. Anaconda*, Madrid: Mestas Ediciones
- RABASA, Eduardo (2016), «Portadores del desastre», *Reporte Sexto Piso*, en línea
- RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo Veintiuno Editores
- RAMÍREZ, Erika (2013), «México, "paraíso" para extractivistas mineros», *Contralínea*, n° 338, Recuperado de: <https://www.contralinea.com.mx/archivo-revista/2013/06/11/mexico-paraíso-para-extractivistas-mineros/>
- RAMÍREZ, Mari Carmen (1999), «Contexturas: lo global a partir de lo local», en Jiménez, José y Castro, Fernando, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid: Editorial Tecnos, pp. 69-82
- RAMÍREZ GALLEGOS, Franklin y RAMÍREZ, Jacques Paul (2005), *La estampida migratoria ecuatoriana. Crisis, redes transnacionales y repertorios de acción migratoria*, Quito: Centro de investigaciones CIUDAD
- RAMOS, Julio (1988), «Saber del "otro": escritura y oralidad en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento», *Revista Iberoamericana*, 54 (143), pp. 551-569
- RAPHAEL, Pablo (2011), *La fábrica del lenguaje. S.A*, Barcelona: Anagrama
- REATI, Fernando (2006), *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires: Biblos



- RESTREPO BOTERO, Darío Indalecio (2015), «Neoliberales y empresarios en la emergencia de la descentralización en la Bolivia de los 90», *Historelo: Revista de historia regional y local*, vol. 7, n° 14, pp. 320-351
- RICHARD, Nelly (2017), «Archivos de arte chileno, memoria y resistencia crítica», Conferencia Magistral, 19/10/2017, Museo Nacional de Arte Reina Sofía
- (1998), *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio
- (1994), «Modernidad, postmodernismo y periferia», *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio cultural, urbano y natural-ambiental, PNUD/UNESCO, Lima, Perú, en colaboración con la División de Artes y la vida cultural de la UNESCO y el Centro Wilfredo Lam, pp. 33-38
- (1994a), *La insubordinación de los signos*, Santiago: Cuarto Propio
- RITZER, George (1999), *La McDonalización de la sociedad. Un análisis de la racionalización en la vida cotidiana*, Barcelona: Ariel
- ROBERTSON, Ronald (2000), «Globalización: tiempo-espacio y homogeneidad heterogeneidad», *Zona abierta*, n° 92-93, Traducción de Juan Carlos Monedero y Joaquín Rodríguez
- (1995), «Globalisation», en Featherstone, Mike, *Global Modernities*, London: Polity Press
- RODRÍGUEZ, Fermín (2011), «Restos rurales: el campo del neoliberalismo», en Cámara, Marco (et. al), *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Nuevas reflexiones: literatura argentina y brasileña del presente*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, pp. 93-102
- (2006), «Un desierto de ideas», en Laera, Alejandra y Kohan, Martín (eds.), *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*, Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 149-170
- RODRÍGUEZ, Fermín y GIORGI, Gabriel ((comp.) (2009), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires: Paidós
- RODRÍGUEZ GARCÍA, Arturo (2012), «Los engaños virales de Calderón», *El proceso*, <https://www.proceso.com.mx/325181/325181-los-enganos-virales-de-calderon>
- RONCINO, Hernán (2014), «La casa y el violín», *Cuadernos LIRICO*, Recuperado de: <http://lirico.revues.org/1829> ; DOI : 10.4000/ lirico.1829

- (2001), «La casa y los arrabales de la Nación Argentina: máscara, tragedia y dos cuentos», *Enfocarte*, n° 12, Recuperado de: <http://www.enfocarte.com/1.12/articulo.html>
- ROOS, Sarah (2013), «Micro y macohistoria en los relatos de filiación chilenos», *Aisthesis*, n° 54, pp. 335-351
- SABOGAL, Winston Manrique (2007), «Nómadas literarios», *El País*, 08/09/2017, Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189208353\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/09/08/babelia/1189208353_850215.html)
- SALVADOR, Álvaro y RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2005), *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Akal
- SALVIONI, Amanda (2013), «Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen», *Otras modernidades. Ensayos*
- SÁNCHEZ, Pablo (2009), «Un debate tal vez urgente: la industria literaria y el control de la literatura hispanoamericana», *Guaraguao. Revista de Cultura Latinoamericana*, Barcelona: CECAL, pp. 19-28
- SÁNCHEZ ALBARRÁN, Armando (2017), «Territorio, extractivismo y (des)ciudadanía en América Latina», *El Cotidiano*, n° 201, pp. 17-26
- SÁNCHEZ IDIART, Cecilia (2016): «Restos de vida. Estéticas de la supervivencia y políticas afectivas de lo común en Rafael Pinedo y Carlos Ríos», *452°F*, 14, pp. 69-86
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2018), *Strategic Occidentalism. On Mexican fiction, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press
- (ed.) (2006), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- SARACENI, Gina (2012): «La intimidad salvaje. El grado animal de la lengua», *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 163-179
- SARLO, Beatriz (2012), «Fin del mundo», *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, Buenos Aires: Mardulce
- (2012a), «La era de la desfachatez», *La nación*, Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1464282-la-era-de-la-desfachatez>
- (2007), «En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto», *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI

- (1998), «El centro comercial», *La Jornada Semanal*, Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/1998/03/22/sem-sarlo.html>
- (1996), «La duda y el pentimento», *Punto de vista*, n° 56, pp. 31-35
- SARMIENTO, Domingo Faustino (1868), «Discurso en Chivilcoy», Archivo histórico, Recuperado de: [https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file\\_id=01add965-9f88-42ad-832c-2aa201482825](https://cdn.educ.ar/repositorio/Download/file?file_id=01add965-9f88-42ad-832c-2aa201482825)
- SARTRE, Jean-Paul (1984), *Baudelaire*, Buenos Aires: Losada
- SAURI, Emilio (2017), «Autonomy After Autonomy, or the Novel Beyond Nation: Roberto Bolaño's *2666*», en Sarah Brouillette, Mathias Nilges y Emilio Sauri (eds.), *Literature and the Global Contemporary*, London: Palgrave MacMillan, pp. 49-66
- SCHARM, Heike (2015), «Globalización y literatura del nuevo mundo», en Gesine Müller y Dunia Gras (eds.), *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuet
- (2008), «Hijos de Metapa. Un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)», *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana
- SCHWARZ, Roberto (1986), «Nacional por subtração», *Que horas Sao: ensaios*, Folha de Sao Paulo, Brasil: Companhia das Letras
- SEMILLA DURÁN, María A. (2010), «El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal», en Fabry, Geneviève, Logie, Ilse y Decock, Pablo (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura latinoamericana contemporánea*, Lugar: Peter Lang, pp. 327-343
- SONTAG, Susan (1996), *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus
- SPERANZA, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona: Anagrama
- SVAMPA, Maristella (2012), «Pensar el desarrollo desde América Latina», en Massuh, Gabriela (comp.), *La renuncia al bien común*, Buenos Aires: Mardulce, pp. 17-58
- (2006), *El dilema argentino: civilización o barbarie*; Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara
- (2005), *La sociedad excluyente: la Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara

- TARAZONA, Daniela (2017), «El Fondo Editorial Tierra Adentro prepara nuevos títulos», *Secretaría de Cultura del Gobierno de México*, Recuperado de: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-fondo-editorial-tierra-adentro-prepara-nuevos-titulos>
- TAUSSIG, Michel (2002), *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje: un estudio del terror y la curación*, traducción Hernando Valencia Goelkel, Bogotá: Editorial Norma
- TEUBAL, Miguel (2012), «Expansión de la soja transgénica en la Argentina», *Voces en el Fénix*, n° 12, pp. 96-103
- TORRES, Felipe y ROJAS, Agustín (2015), «Política económica y política social en México: desequilibrio y saldos», *Revista Problemas del Desarrollo*, 182, 62, pp. 41-65
- TOSTA, Andrea (2016), «La estrategia del miedo: traba a la “Toma de Caracas”», *El estímulo*, (05/09/2016), Recuperada de: <http://elestimulo.com/climax/la-estrategia-del-miedo-ultima-traba-a-la-toma-de-caracas/>
- USLAR PIETRI, Arturo (1990), *Cuarenta ensayos*, Caracas: Monte Ávila Editores
- UZQUIZA GONZÁLEZ, Ignacio (1990), «La ficción misma del estado: *La vorágine* de José Eustadio Rivera», *Anuario de estudios filológicos*, pp. 379-396
- VACA, Mery (2009), «Bolivia promulga nueva Constitución», *BBC Mundo*, [http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin\\_america/newsid\\_7877000/7877041.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/latin_america/newsid_7877000/7877041.stm)
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2007b), «El arte de la distorsión», *Letras Libres*, <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/el-arte-la-distorsion>
- VELÁSQUEZ, Germán (2009), «La gran amenaza del virus A(H1N1). Mucho más que una gripe», *Le monde diplomatique en español*, año XIII, n° 164, pp. 7-9
- VICE (2016), *Ficción 2016*, vol. 9, n° 5
- VVAA, «Mararonakenny y la nueva literatura argentina»
- VVAA (2016), «Postmanifiesto Crack», Recuperada de: <http://www.elboomeran.com/blog-post/12/17117/jorge-volpi/postmanifiesto-del-crack/>
- (2000) «Manifiesto Crack», *Lateral. Revista de Cultura*, n° 70, octubre de 2000,
- VVAA (2004), *Crack: instrucciones de uso*, Madrid: Mondadori
- VOLPI, Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Buenos Aires: Debate

- (2008), «Narrativa hispanoamericana, INC», *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.), Madrid: Iberoamericana, pp. 99-112
- (2006), «La literatura latinoamericana ya no existe», *Revista de la Universidad de México*, n° 31, pp. 90-92
- (2004), «El fin de la narrativa latinoamericana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXX, n° 59, Lima-Hanover, 1er semestre de 2004, pp. 32-42
- (1998), *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*, México D.F: Ediciones Era
- WALDMAN, Gilda (2016), «Reflexiones (y una breve travesía literaria) por los desiertos de la frontera norte de Chile y México», *Caderno de Letras*, n° 27, pp. 49-72
- WALLACE, Arturo (2014), «Estrato 1, estrato 6: cómo los colombianos hablan de sí mismos divididos en clases sociales», *BBC Mundo*, Recuperada de: [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140919\\_colombia\\_fooc\\_estratos\\_aw](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140919_colombia_fooc_estratos_aw)
- ZAMBRA, Alejandro (2012), «Al servicio de los fantasmas», *No leer*, Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales
- ZAMORA, Lois Parkinson (1994), *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económico
- ZANATTA, Loris (2012), *Historia de América Latina. De la colonia al siglo XXI*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- ZANETTI, Susana (dir.) (1982), *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- ŽIŽECK, Slavoj (2001), *El sublime objeto de la ideología*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores
- «La tensión está en los bordes» (2010), Charla entre Carlos Busqued, Iosi Havilio y Hernán Ronsino, *Eterna Cadencia*, <http://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eternacadencia/item/la-tension-esta-en-los-bordes.html>
- «La protesta baja en forma abrupta» (18/06/2002), *Clarín*, Recuperado de: [https://www.clarin.com/politica/protesta-baja-forma-abrupta\\_0\\_Byv8hNgRKe.html](https://www.clarin.com/politica/protesta-baja-forma-abrupta_0_Byv8hNgRKe.html)

«El tema del domingo/ Otra vez la violencia: la reacción oficial después de las muertes en Avellaneda» (30/06/2002), *Clarín*, Recuperado de: [https://www.clarin.com/politica/duhalde-dificil-poner-caja-policia-bonaerense\\_0\\_SyVQc54lCYl.html](https://www.clarin.com/politica/duhalde-dificil-poner-caja-policia-bonaerense_0_SyVQc54lCYl.html)

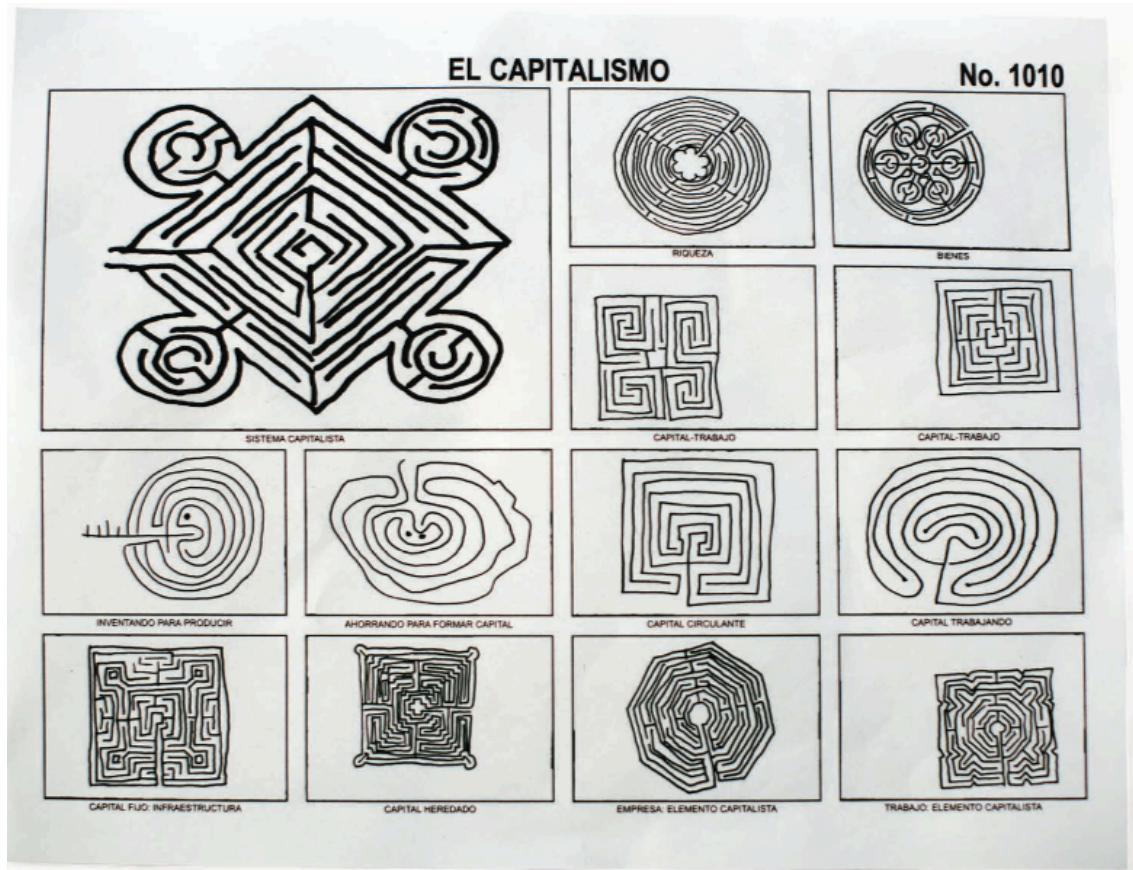
«Al Gobierno se le va agotando su razón de ser» (30/06/2002), *Clarín*, Recuperado de: [https://www.clarin.com/opinion/gobierno-va-agotando-razon\\_0\\_r1Us94xCfx.html](https://www.clarin.com/opinion/gobierno-va-agotando-razon_0_r1Us94xCfx.html)

«Diosdado Cabello predijo que habrá violencia el 1º de septiembre», *El nacional*, (25/08/2016) Recuperado de: [http://www.el-nacional.com/noticias/politica/diosdado-cabello-predijo-que-habra-violencia-septiembre\\_22496](http://www.el-nacional.com/noticias/politica/diosdado-cabello-predijo-que-habra-violencia-septiembre_22496)

## **ANEXOS**

«EL CAPITALISMO»

Verónica Gerber Bicecci, *VICE*, pp. 48-51





Santiago de Chile: Editorial Cuneta

Nada, pero voy a perder a un gitano, le contesté

